

UNIVERSIDAD COMPLUTENSE DE MADRID
FACULTAD DE BELLAS ARTES
DEPARTAMENTO DE HISTORIA DEL ARTE III (CONTEMPORÁNEO)



TESIS DOCTORAL

Memoria en el trabajo de Mike Kelley

**MEMORIA PARA OPTAR AL GRADO DE DOCTORA
PRESENTADA POR**

Laura López Paniagua

Directores

Mercedes Replinger González
Christoph Wulf

Madrid, 2015

TESIS DOCTORAL:

MEMORIA EN EL TRABAJO DE

MIKE KELLEY



Universidad Complutense de Madrid

LAURA LÓPEZ PANIAGUA

Directores:

Prof. Dra. Mercedes Replinger

Prof. Dr. Christoph Wulf

Estancia en la Freie Universität de Berlín (Doctor Europeus)

FACULTAD DE BELLAS ARTES DE MADRID

Departamento de Historia del Arte III



MAN TRIES TO RAISE HIMSELF UP
PROBLEMS DESTROY THE STRUCTURE WHICH HAS
BEEN BUILT UP
PROBLEMS CLOUD THE GOAL
LIGHT REACHES THE SOLID BASE ANYWAY
EVERYTHING BETWEEN THE LIGHT AND THE
SOLID BASE IS EXTRANEIOUS MATERIAL
THIS PICTURE SHOULD BE EMPTY

Mike Kelley, "Wordly Problems", 1978

ÍNDICE

Resúmenes Normativa UCM (BOUC 29.04.2015)	i
1. <u>INTRODUCCIÓN</u>	6
1.1. Objetivos de esta Tesis	7
1.2. El status quo desde una perspectiva histórica	10
1.2.1. ¿Qué es la postmodernidad?.....	11
1.2.2. La otra postmodernidad	14
1.2.3. La imposibilidad crítica y el Fin de la Historia	15
1.2.4. Mercantilización e irrelevancia social	18
1.2.5. Voces Críticas	19
1.2.6. Conclusiones	23
1.3. Hacia un modelo materialista de la estética	25
1.3.1. La calidad del arte. Consciencia y orden simbólico	26
1.3.2. Consecuencias generales de esta idea. Contra la autonomía y la ahistoricidad	28
1.3.3. El giro hacia el materialismo	29
1.3.4. Conclusión	34
1.4. Breve introducción al trabajo de Mike Kelley	36
1.4.1. Interpretaciones fenomenológicas de la obra de Kelley	37
1.4.2. Referentes de Kelley	40
2. <u>LA MEMORIA Y EL MAGMA DEL DESEO</u>	46
2.1. La memoria enferma	47
2.2. La masa informe del deseo	49
2.3. Memoria y deseo	58
2.4. El Síndrome de la Memoria Reprimida	63
2.5. La víctima estética	70
2.6. Las Arquitecturas del abuso	77
2.7. Arquitectura utópica en negativo	81
2.8. El turbio y húmedo subsuelo	87
2.9. Kandors	93
2.10. La ficción de la realidad psíquica	101

2.10.1. Ideas fundamentales	101
2.10.2. Experiencias personales y producciones culturales	106
2.10.3. Day is Done	109
2.10.4. Últimas reconstrucciones	113
2.11. El imposible retorno al hogar.....	115
 <u>3. LA PERSPECTIVA MATERIALISTA DE KELLEY</u>	<u>128</u>
 3.1. Introducción	129
3.2.¿Materialista u oveja descarriada?	131
3.3. Ritual Materialista	138
3.4. Lo Sublime	145
3.4.1. Evolución Histórica	146
3.4.2. Lo sublime como disolución del orden	147
3.4.3. Lo sublime y lo siniestro (el retorno de lo reprimido)	152
3.4.4. Lo sublime, la ausencia y los sustitutos	157
3.5. El retorno del pasado.....	163
3.5.1. Estética, política e historia	163
3.5.2. El materialismo histórico	165
3.5.3. La historia del arte según Mike Kelley	167
3.5.4. Materialismo histórico en la obra de Kelley	172
3.5.5. La historia y la memoria	174
 <u>4. CONCLUSIONES</u>	<u>178</u>
<u>5. CONCLUSIONES EN INGLÉS</u> (<i>Doctor Europeus</i>)	<u>187</u>
<u>6. RESUMEN</u>.....	<u>196</u>
<u>7. RESUMEN EN INGLÉS</u> (<i>Doctor Europeus</i>).....	<u>203</u>
<u>8. BIBLIOGRAFÍA</u>	<u>209</u>
<u>9. CITAS EN INGLÉS</u>.....	<u>219</u>

Resumen requerido por la Normativa UCM (BOUC del 29.04.2015)

MEMORIA EN EL TRABAJO DE MIKE KELLEY

Laura López Paniagua

El objetivo particular de mi tesis es realizar un estudio de las obras de Mike Kelley relativas al tema de la memoria. Este objetivo se enmarca en otro de carácter más general. El arte atraviesa en la actualidad un período de crisis, consecuencia en gran medida de las ideas posthistoricistas postmodernas. En este panorama, caracterizado por el relativismo, no existe un discurso crítico que permita discernir y favorecer un arte que afronte nuestra realidad cultural desde una perspectiva analítica y crítica. Por tanto, el objetivo general de esta tesis es contribuir a la construcción del discurso ausente, aportando ideas que permitan pensar en la historia de maneras alternativas al historicismo y al posthistoricismo, que ayuden a establecer categorías para juzgar la calidad del arte alejadas del actual sistema basado en la mercantilización, y que permitan pensar en el arte como una actividad capaz de transformarnos como individuos y como sociedad. El estudio de la obra de Mike Kelley, y, en particular, de su trabajo relativo a la memoria, me permitirá realizar esta contribución de varias formas, como veremos a continuación.

La primera parte de la tesis plantea el panorama artístico actual y ubica a Kelley en este contexto. Esto despierta interrogantes sobre la versión heredada de historia del arte y sobre cómo se está evaluando hoy día. Por ello, expongo una interpretación razonada del desarrollo de la historia del arte en el último siglo, marcado por un giro hacia el materialismo que se ha producido a partir de las vanguardias, y que ha supuesto una serie de cambios. El más crucial es que las condiciones y factores que definen al arte no van a provenir de un marco exterior, y que su actividad va a centrarse en el estudio de las condiciones de posibilidad del hombre y del propio arte. La posición de Kelley supone un paso más allá en esta dirección por su modo particular de entender el materialismo.

Elijo el tema de la memoria en Kelley, que trato en el segundo capítulo de la tesis, fundamentalmente por dos motivos. Es un tema vital porque sería la “condición de posibilidad” que el artista estudia con mayor profundidad. Para él, nuestra memoria biográfica no es una recolección objetiva de los hechos de nuestra vida, sino que se construye siguiendo un patrón cultural: una voluntad inconsciente y colectiva de considerarnos a nosotros mismos como víctimas. El segundo motivo es que, para el artista, existe un paralelismo entre la historia y la memoria. Ambas son fenómenos de la misma naturaleza, en sus versiones individual y colectiva, respectivamente. Por ello, y dado que hemos señalado el posthistoricismo como “enemigo” del discurso, una teoría de la memoria-historia nos interesa como alternativa. En las obras que analizo, el artista explora a conciencia el tema de la memoria desde distintos flancos:

como patrón cultural, como fenómeno psíquico de estructura poética, y su peso en la formación de nuestra identidad individual y social.

En el capítulo final de la tesis, examino diversos conceptos fundamentales para el arte que modifican su significado tradicional bajo la perspectiva materialista de Kelley, como su idea del arte como ritual materialista, el concepto de lo sublime, y especialmente, su visión de la historia. Kelley contempla la historia, y en particular, la del arte, desde una perspectiva muy similar a la del materialismo histórico de Walter Benjamin. Tanto para el alemán como para el americano, la historia ha sido construida para satisfacer una narrativa oficial, de la que se ha suprimido todo aquello que la ponga en peligro. Kelley nos ofrece, por tanto, una manera de superar el posthistoricismo a través del retorno del pasado “oprimido”. La revisión crítica de las versiones oficiales de nosotros mismos y de nuestra historia “oficial” nos muestra una imagen de lo que somos más completa, menos limitada por ideologías, morales y costumbres hegemónicas.

Summary required by the UCM Norm (BOUC 29.04.2015)

MEMORY IN THE WORK OF MIKE KELLEY

Laura López Paniagua

The particular goal of my thesis is to develop a study of the works of Mike Kelley that revolve around the subject of memory. This goal is part of a more general one. Art is currently in crisis, to a large extent due to posthistoricist postmodern theories. Given the current state of affairs, which is characterised by relativism, we lack a critical discourse necessary to discern and to favour the kind of art that faces our cultural reality from an analytic and critic perspective. Hence, the general goal of this thesis is to contribute to the construction of the missing discourse, discussing ideas that allow us to think about history in alternative ways, not following the patterns fixed by either historicism or posthistoricism. This new perspective on history might allow us to start evaluating the quality of art using criteria that differ from the current system (which is based on commodification), and to think about art as an activity that is capable of transforming us as individuals and as a society. The study of Mike Kelley’s works, and in particular, of those pieces related to memory, will allow us to make this contribution in several ways that are summarized below.

The first part of the thesis describes the landscape of art at present and locates Kelley in this context. This raises questions upon the version of the history of art that has been handed down to us and upon the criteria that are being used to evaluate artworks nowadays. This leads me to make a reasoned interpretation of the development of the history of art during the last century,

which is marked by a turn towards materialism initiated by the avant-garde. This shift has had several effects, of which I highlight that art's conditions and factors will no longer be defined by an exterior framework, and that its activity will be focused in the study of the conditions of possibility of man and of art itself. Kelley's position means a step further in this direction because of his original way of understanding materialism.

I choose the theme of memory (which is analyzed extensively on the second chapter of the thesis) for two main reasons. It is an extremely important subject for Kelley because it is the "condition of possibility" that he studies in greater depth. In his view, our biographical memory is not an objective recollection of the events of our lives. It is a fabrication that is built following a cultural pattern: an unconscious and collective desire to consider ourselves as victims. The second reason is that the artist establishes a parallelism between memory and history. They are both phenomena of the same nature, on their individual and collective versions, respectively. For these reasons, and given that we have pointed out posthistoricism as the "enemy" of discourse, a theory of history-memory is an interesting alternative. In the works I analyze, the artist explores in depth the theme of memory from diverse perspectives: as a cultural pattern, as a psychic phenomenon with a poetic structure, and its weight in the construction of our individual and social identity.

In the final chapter of the thesis, I examine several concepts related to art that modify their traditional meaning under Kelley's materialist perspective, like, for example, his conception of art as a materialist ritual, the concept of the sublime, and especially, his vision of history. Kelley understands history, and in particular, the history of art, from a perspective which is very similar to Walter Benjamin's historical materialism. For both thinkers, history has been constructed to accommodate an official narrative, and any event that jeopardizes this story has been suppressed. In conclusion: Kelley offers us a way of overcoming posthistoricism through the return of the "oppressed" past. The critical revision of the official versions of ourselves and of our "official" history will provide a broader and more complex image of who we are, less limited by our ideologies, morals and hegemonic traditions.

1. INTRODUCCIÓN

1.1. Objetivos de esta Tesis

El objetivo particular de mi tesis es realizar un estudio de las obras relativas al tema de la memoria del artista americano Mike Kelley (1954-2012). Este objetivo se enmarca en otro de carácter más general. El arte atraviesa un período de crisis en la actualidad, y cada vez cumple menos su función de análisis y crítica de nuestra realidad cultural. La instauración de las ideas posthistoricistas y otros desarrollos postmodernos impiden que se establezca un discurso que permita discernir y favorecer la obra analítica y crítica, y sin embargo, la espectacularización y la mercantilización del arte se convierten en la regla. Mike Kelley posee una manera propia de contemplar el arte y de afrontar la praxis artística que podría aportarnos claves para superar esta situación de crisis. Por tanto, el objetivo general de esta tesis es realizar un estudio en profundidad de la posición artística de Kelley con el fin de extraer claves que contribuyan al desarrollo del discurso para abandonar este período de crisis posthistórica.

Uno de los factores que distinguen a Kelley y que lo hacen interesante para este estudio es que fue un autor prolífico de textos relativos a su propio trabajo, de escritos críticos sobre sus coetáneos y de ensayos sobre su peculiar visión de la historia del arte. En estos escritos, se rebela enérgicamente contra la manera en la que su trabajo había sido entendido por crítica y público, que no sólo no se correspondía con su propia visión de su obra, sino que según el artista, respondía a patrones interpretativos prejuiciosos, causados por un ambiente socio-cultural concreto. Con la misma energía, reclama que se escuche la voz del artista a la hora de escribir tanto la crítica como la historia del arte. Según Kelley, el artista en nuestra sociedad ha sido condenado al silencio debido a una serie de presuposiciones tendenciosas, y él decide tomar las riendas de la situación, negándose a que sólo pase a la historia la versión de los intérpretes “oficiales” cuya autoridad se reconoce. A nuestro juicio, estas reflexiones son lo suficientemente claras, novedosas e interesantes como para invitar a un estudio en mayor profundidad, si estamos buscando claves para salir de una situación en la que uno de los principales problemas es la ineficacia del discurso en el arte. Precisamente por la solidez de estos argumentos, es nuestra intención desarrollar esta tesis centrándonos en el propio artista como fuente primaria. Estudiaremos con minuciosidad los volúmenes que recogen sus ensayos, textos de catálogos y propuestas artísticas: “Foul Perfection. Essays and Criticism”, 2003, (“Perfección hedionda. Ensayos y crítica”), “Minor Histories. Statements, Conversations, Proposals”, 2004, (“Historias menores. Declaraciones, conversaciones, propuestas”). Pero también ahondaremos en entrevistas, conversaciones, y todo el material disponible que recoja sus palabras sin mediación. Queremos comprender la visión de Kelley según Kelley, ya que el

artista dedicó un gran trabajo a dejar constancia de sus pensamientos, y se ocupó de desacreditar las interpretaciones que otros hicieron de él. Asimismo, quisiéramos hacer notar que los textos y prácticamente toda la información disponible sobre Kelley sólo está disponible en inglés, motivo por el cual la autora se ha encargado de traducir todas las citas, de cara, también, a la difusión de esta información entre el público hispanohablante. Al final de la tesis, se recogen los textos originales.

Por tanto, sus apreciaciones con respecto al discurso y a la historia son pertinentes para nuestro estudio. También lo es su obra relativa a la memoria. Esto se debe a que la memoria es crucial para Kelley, dado que es el tema que tienen en común las principales piezas de su producción artística. Por ello, nos servirá como hilo conductor que nos conducirá de un punto a otro de su obra, permitiéndonos acercarnos a su praxis artística desde un punto común. No obstante, el principal motivo por el que escogemos el estudio de la memoria es que Kelley entiende del mismo modo la historia y la memoria. En ambos casos, según el artista, es una ficción definida por narrativas dominantes en la sociedad. Por tanto, el estudio de la memoria en la obra de Kelley podrá ofrecernos claves sobre su concepto de historia aplicado a la producción artística (en otras palabras, sobre cómo producir arte “histórico” frente al post-historicismo imperante, que hemos señalado como una de las causas principales de esta crisis).

La tesis está dividida en tres capítulos. Este primero, “Introducción”, está dedicado a sentar las bases contextuales de esta investigación. Esbozaremos la situación actual desde una perspectiva histórica, prestando atención a los factores que han desembocado en esta crisis. Asimismo, expondremos razonadamente la perspectiva desde la cual se escribe esta disertación. Muchas de las decisiones artísticas de Mike Kelley dependen de su visión materialista de la estética. Nosotros adoptaremos esta perspectiva para repensar ciertos criterios relativos al arte, como por ejemplo, qué constituye la calidad del arte, y si la postmodernidad es, realmente un período en el que “todo vale” o si se puede contemplar de otro modo. Finalmente, realizaremos una breve presentación de la figura de Kelley, aclarando, en primer lugar, algunos de los malentendidos con respecto a su obra, su motivaciones, y referentes.

El segundo capítulo se titula “La memoria y el magma del deseo”. En él, realizaremos un recorrido por la obra de Kelley que trata el tema de la memoria. Expondremos por qué adquiere tanta importancia para él, en qué medida lo considera un fenómeno cultural, y cómo lo concibe más allá de sus fronteras definidas. Prestaremos especial atención a plantear la memoria como elemento que forma un sistema dinámico con el deseo (en los términos que expondremos). Esto se debe a que Kelley entiende que en nuestra sociedad, se tratan los temas relativos a la memoria como una patología. Esta asociación cultural causa que gran parte de público y crítica

entienda que su trabajo es, de algún modo, fruto de sus traumas personales. Sin embargo, bajo nuestro punto de vista, el verdadero motor de Kelley es el deseo (que será una fuerza opuesta al trauma según nuestro modelo).

El tercer y último capítulo, “La perspectiva materialista de Kelley”, se ocupará de tratar cómo entiende Kelley determinados conceptos vitales para el arte desde su visión materialista de la estética, como por ejemplo, el ritual o lo sublime. De los conceptos que examinaremos, el más significativo para este estudio es el de la historia. Señalaremos la correspondencia entre la visión de Kelley y la del materialismo histórico según Walter Benjamin. A través de este concepto y de algunas teorías de Freud y Lacan con respecto a lo sublime, expondremos el modo en el que Kelley comprende la historia y la memoria como dos fenómenos de la misma naturaleza cuyos mecanismos son los mismos. De estas reflexiones podremos extraer diversas conclusiones que favorezcan el metafórico “retorno a la historia”, necesario como alternativa a los problemas derivados del posthistoricismo actual.

1.2. El status quo desde una perspectiva histórica

El objetivo de esta sección es plantear que el arte, en la actualidad, está en situación de crisis, y que esto se debe a una serie de desarrollos históricos que explicaremos a continuación. Dado que el arte contemporáneo es un negocio floreciente que mueve millones de euros, podría parecer inadecuado considerar el presente como un período negativo. Bajo nuestro punto de vista, el éxito y el valor del arte no se pueden medir en términos económicos. El arte está en crisis porque cumple cada vez menos con su función social de plataforma de análisis de nuestra realidad cultural y de espacio de generación de nuevas realidades. Para el gran público, supone poco más que otra fuente más de entretenimiento. Por otro lado, se convierte en un símbolo de estatus para los ricos y en una inversión estable para las grandes compañías. Estos no son signos de bonanza, sino de decadencia. Si el arte es complaciente con el mercado, si se funde con la industria del entretenimiento, y si se convierte en una mercancía de lujo, su potencial de catalizador de procesos de pensamiento, motor del cambio de conciencias y por tanto, de cambio social, queda desactivado. El arte entonces queda inerte, forma parte del denso tejido de la realidad cultural, y la sociedad pierde la capacidad de imaginarse a sí misma de modo distinto al establecido.

La actual situación de crisis es consecuencia de ciertas ideas postmodernas y circunstancias históricas. Bajo nuestro punto de vista, el problema no es que el arte que se produce sea de mala calidad, e incapaz, por tanto, de iniciar estos procesos de pensamiento e imaginación en el público. El problema fundamental es que se muestra, promueve, y valora del mismo modo el arte analítico-crítico, que el que simplemente se adapta a las modas, el que sigue estrategias decimonónicas, etcétera. Todo tipo de arte coexiste en una amalgama cacofónica en el arte contemporáneo. En estas circunstancias, obviamente, el arte no puede tener influencia social alguna, dado, para empezar, que el público no sabe como interpretar las obras. Esto se debe a que no hay no hay un discurso crítico que permita evaluar el arte. Si lo hubiese, podría favorecerse la exhibición de arte de calidad. Hay quien considera que la carencia de criterio garantiza una libertad fenomenal en este campo (los artistas, supuestamente, pueden producir el arte que les plazca). Bajo nuestro punto de vista, la falta de categorías no aporta libertad, sino que es la circunstancia que provoca que todo el poder de decisión se concentre en ciertas elites (que no tienen por qué acreditar su cualificación artística), sin que exista un discurso con el que poder combatirlos y desautorizarlos. Es decir, que, efectivamente, en las circunstancias actuales, el artista puede hacer lo que le plazca, pero sólo se mostrará en caso de que así lo decidan las elites. Esta falta de discurso crítico es una de las consecuencias de ciertas ideas postmodernas que generan la situación actual de crisis.

Dado que los problemas a los que nos enfrentamos hoy son consecuencia de una evolución histórica, vamos a realizar, a continuación, una descripción de los orígenes y evolución de la postmodernidad, que desembocará en el panorama de crisis actual. Términos como “modernidad” y “postmodernidad” carecen de consenso en cuanto a su significado. Para algunos autores, definen periodos de tiempo, para otros, ciertas características estéticas, para otros, una determinada sensibilidad. En nuestra descripción, sólo vamos a hacer referencia a las perspectivas y conceptos de algunos autores que nos ayuden a comprender las causas de la situación actual.

1.2.1. ¿Qué es la postmodernidad?

La postmodernidad se describe generalmente como una "reacción a la modernidad", pero esta afirmación debe explicarse y ponerse en contexto. Para Habermas, la modernidad es una rebelión contra todo lo normativo¹, lo que también podría decirse de la postmodernidad. Para Lyotard, la postmodernidad se caracteriza por una incredulidad hacia las “grandes narrativas” (ideas universalizadoras y totalizadoras en las que se legitimaba toda ciencia partiendo de la idea de que la humanidad evoluciona progresivamente). En el arte, la posmodernidad se entiende como una reacción contra el modernismo tardío tal como fue teorizado por el crítico Clement Greenberg y sus seguidores. Como afirma Victor Burgin, Greenberg define la modernidad como una *"práctica artística dirigida hacia la completa autonomía auto-referencial, que debe ser alcanzada a través de una atención escrupulosa a todo lo que es específico de esa práctica"*². Por tanto, todas sus preguntas y respuestas deben ser planteadas dentro de los límites del propio campo, y como consecuencia, es una esfera al margen de la vida social y política, que sin embargo, cree mejorar valores humanos en virtud de su propia práctica. En este sistema, las categorías para evaluar la calidad de una obra están claramente definidas por las normas del gusto.

¹ HABERMAS, JÜRGEN: *Modernity – An Incomplete Project*, publicado por primera vez como 'Modernity versus Postmodernity' en “New German Critique”, 22, invierno 1981; Esta versión ha sido extraída de la compilación de textos críticos *Art in Theory, 1900-1990, An Anthology of Changing Ideas*, Editores: Charles Harrison and Paul Wood. Blackwell Publishing, Reino Unido, Oxford y EEUU, Cambridge. 1999 (primera edición en 1992) p. 1001. En adelante, nos referiremos a esta publicación como *Art in Theory*.

² BURGIN, VICTOR; *The Absence of Presence*, publicado por primera vez en el catálogo de la exposición *1965 to 1972 - When Attitudes Became Form*, Reino Unido, Cambridge y Edinburgo, 1984. *Art in Theory*, p. 1098

En su texto "¿Qué es la postmodernidad?"³, Lyotard ofrece una explicación tanto del modernismo como del postmodernismo que es particularmente interesante, ya que establece la raíz común de los dos movimientos, pero también explica el punto en el que se diferencian. Afirma que la modernidad puede aparecer en cualquier período, no siendo, por tanto, un término que describe un determinado momento en el tiempo, sino un tipo de conciencia. Este estado de conciencia conlleva la destrucción de las creencias y convicciones, y la "falta de realidad", junto con la invención de nuevas realidades. A lo que Lyotard se refiere como "falta de realidad" es a reconocer lo que consideramos "real" como un conjunto de consensos y acuerdos que pueden ser tácitos o explícitos (como por ejemplo, en la ciencia: la "realidad" de los fenómenos se determina mediante el acuerdo de la comunidad científica). Es decir, se está refiriendo a la modernidad como un cambio de percepción: la realidad no es ya una experiencia directa (las cosas "son lo que son"), sino que lo que percibimos como real depende de una serie de circunstancias históricas y culturales (la realidad no es, por tanto, estable, única e inequívoca)

Para explicar la idea de la modernidad en el arte, Lyotard recurre al concepto kantiano de lo sublime. Lo sublime se produce cuando la imaginación es incapaz de presentar un objeto que coincida con un concepto (por ejemplo, sabemos lo que es la "grandeza", pero no podemos encontrar un objeto que la hiciese "visible" en toda su dimensión). La modernidad, como hacen patente las vanguardias, disuelve nuestras ilusiones de realidad haciendo alusión a lo "no presentable" por medio de presentaciones visuales. Desde esta perspectiva, la postmodernidad es una continuación de la modernidad, pero con una ligera (aunque muy importante) diferencia de enfoque. La modernidad abordará lo no presentable desde la nostalgia de la presencia: se refiere a lo que no podemos presentar de una manera nostálgica, ya que reconoce que no vivimos ya en un mundo en el que podemos aspirar a captar la realidad en su totalidad. Sin embargo, la presentación de formas visuales "de buen gusto" nos ofrece un cierto consuelo, el de un sentimiento que podemos compartir a través de una referencia común. La posmodernidad se enfrentará la misma ausencia de presencia, pero sin nostalgia, sin ofrecer el asidero de las formas que siguen ciertas reglas que entendemos y compartimos. Es un arte que se hace "sin reglas", en consonancia con nuestra falta de conocimiento acerca lo que no podemos presentar, y se realiza precisamente con el fin de encontrar esas reglas, las reglas de "lo que habrá sido hecho". El artista se encuentra entonces en la posición del filósofo, y, como dice Lyotard, citando a Thierry de Duve, la pregunta que se plantea no es "¿Qué es bello?", sino "¿Qué puede decirse que es arte?"⁴. No obstante, debemos tener en cuenta que esta pregunta que formula el

³ Ver LYOTARD, JEAN- FRANÇOISE; *What is Postmodernism?* , Publicado por primera vez como 'Reponse a la question: qu'est-ce que le postmoderne?' in Critique, no. 419, Francia, Paris, Abril 1982. *Art in Theory*, p. 1008-1015

⁴ LYOTARD, JEAN- FRANÇOISE; *What is Postmodernism?* Op. Cit. p. 1010

arte sobre el arte no es una cuestión que aparece singularmente en este campo y relativa a él exclusivamente. Es una manera en que el arte, con sus propios medios y desde su ámbito, se enfrenta a un nuevo status quo: a un mundo en el que ya no podemos creer en la presencia, en las definiciones absolutas de las cosas. La cuestión "¿Qué puede decirse que es arte?" es un caso particular de la pregunta "¿Qué puede decirse que es real?".

Si adoptamos la perspectiva de Lyotard, la postmodernidad sitúa al arte en una posición muy interesante, dado que se enfrenta al hecho aterrador que no es posible entender la realidad en su totalidad, a que la idea misma de unidad es un constructo para escapar de la incertidumbre genera su carencia, que, por lo tanto, todo lo que consideramos real y veraz es artificial. Por otra parte, frente a esta situación, el arte postmoderno no se acomoda en una posición de impotencia o de lamento por la pérdida de la totalidad que procuraban otras visiones del mundo. Está generando maneras de circular, de navegar en esta complejidad, re-territorializando del mundo, creando nuevas realidades. Por otro lado, esta ausencia de reglas dificulta el acercamiento a la obra de arte. Las categorías modernistas establecían cómo se debía producir la obra y cómo debía ser recibida por el espectador. Sin ellas, ¿es que ahora que la obra no sigue ninguna lógica en particular? Entonces, ¿cómo debería entenderse? ¿cómo debería ser evaluada?

Este tipo de arte debe ser entendido desde una perspectiva que no tiene nada que ver con las normas del buen gusto y la belleza, y no puede ser contemplado desde una distancia estética. Debe abordarse desde un punto de vista analítico, comprendiendo que el objeto de arte no es (o no es sólo) una presencia física, sino que es una intersección de significados, y que las diferentes transformaciones que el artista aplica al objeto son formas de impugnar, desvelar o reordenar los discursos establecidos. Esto responde a la nueva perspectiva sobre la realidad de que promueven los filósofos franceses que a veces se clasifican como post-estructuralistas (Lyotard, Lacan, Foucault, Deleuze y otros) en las últimas décadas del siglo XX. La realidad ya no es inmediata, estable y "veraz". Lo que está en juego no es la realidad, sino el Orden Simbólico (utilizando la terminología lacaniana), que no se refiere a lo que es real en términos absolutos, sino a aquello que consideramos real, y esto lo define una red de circunstancias sociales, culturales y históricas (lenguaje, signos, tradición, leyes, etcétera). Podemos pensar en la realidad, en estos términos, como si fuera un texto de múltiples capas y dimensiones. En tal situación, una cosa (cualquier "cosa") es el punto de intersección de varios discursos. Lo que va a legitimar la definición de una cosa determinada en un momento determinado es el poder. Por ejemplo, para las artistas feministas de la década de los 80, el cuerpo de la mujer es una especie de imagen hermenéutica, la confluencia de varios discursos que tienen que ver con la dominación masculina (por lo tanto, un producto del poder). El cuerpo de la mujer se definirá de esa forma hasta que, por ejemplo, las feministas sean capaces de evidenciar estas narrativas dominantes y desbancarlas a través de la creación de una nueva definición. Por tanto, en estas

circunstancias, "el artista se convierte en un manipulador de signos más que en un productor de objetos de arte, y el espectador en un lector activo de mensajes en lugar de un contemplador pasivo de lo estético o consumidor de lo espectacular"⁵, como sugiere Hal Foster.

1.2.2. La otra postmodernidad

La cuestión es que estas ideas son únicamente una versión de la postmodernidad, ya que este término llegó a incluir simultáneamente otros conceptos, algunos de los cuales contradirían las tesis de Lyotard y las ideas de otros pensadores postestructuralistas en su línea. El objetivo de la consciencia postmoderna, en los términos que hemos descrito hasta ahora, no era la destrucción anárquica de todo orden. Suponía contemplar la realidad en la que vivimos como el producto de unas circunstancias históricas, sociales, culturales, económicas, geográficas, etcétera. Es decir, como un constructo mutable y dependiente de ciertas relaciones de poder. Esta consciencia no presupone que no hay órdenes. Presupone que los hay, pero que no son inamovibles, y que de hecho, se pueden conocer y comprender a través de procesos de deconstrucción, y que se pueden alterar para crear una sociedad más justa y libre.

Sin embargo, estas ideas fueron interpretadas por otros como una situación en la que sencillamente no hay órdenes ni categorías, que "todo vale" y que "todo es relativo". Se produjo entonces una escisión entre dos posiciones artísticas contradictorias: para unos artistas, el arte analizaba la realidad y a sí mismo como intersección compleja de discursos, y para otros, el arte reflejaba la situación de un mundo sin categorías, un mundo de superficies carentes de significado.

Peter Halley (reflexionando sobre el Jameson) explica de este modo estas dos direcciones distintas y contradictorias expresadas en el arte:

*En contraste con la visión de Baudrillard del significante libre, Foucault halla escondido tras los diversos significantes de la sociedad contemporánea el velado significado del poder, en forma de consolidación de la posición de clase. Uno se pregunta por qué los artistas y teóricos del arte hoy en día se han visto atraídos exclusivamente a Baudrillard y no a la interpretación de las relaciones sociales de Foucault.*⁶

Para Baudrillard, el efecto de la saturación de información causada por los medios de comunicación (característica de nuestro tiempo) es la pérdida de la realidad, lo que es una

⁵ FOSTER, HAL; *Subversive Signs*, from his collection *Recodings: Art, Spectacle, Cultural Politics*, Bay Press, EEUU, Seattle, 1985. *Art in Theory*. p. 1065

⁶ HALLEY, PETER; *Nature and Culture*. Publicado en: *Peter Halley: Collected Essays 1981-87*, Bruno Bishofberger, Suiza, Zurich, 1988. *Art in Theory*. p. 1074

especie de independencia de los signos de lo que significaban originalmente⁷. La originalidad como tal simplemente no es posible de acuerdo con este modelo, ya que todo se convierte en "simulacro": infinitas reverberaciones de cosas igualmente engañosas que tal vez tuvieron un significado en origen, pero éste habría quedado completamente erosionado por acción de la incesante reproducción⁸. Mientras Foucault leía en los significantes las estructuras de poder que definen la sociedad, Baudrillard veía significantes vacíos repitiéndose. Como señala Halley, muchos artistas comenzaron a producir obras, no como si los significantes estuviesen cargados de significado social (histórico, político), sino como si estuvieran en blanco, llegando a resultados como el pastiche posmoderno.. De este modo, el posmodernismo llegó a abarcar no sólo las obras que se ocupan del significado y su construcción (y que, por tanto, están comprometidas con la sociedad y la política), sino también aquellas que estaban en blanco, y la idea de simulacro se convirtió en un especie de as en la manga que se podría sacar para justificar cualquier tipo de solución formal.

1.2.3. La imposibilidad crítica y el Fin de la Historia

Fenómenos como el relativismo, la falta de reglas y categorías y la una banalización y ecualización de todos los signos nos informan de un estado de "tabula rasa": es como si la historia se hubiese borrado y los seres humanos vagasen por un vertedero de superficies carentes de significado. De hecho, el "Fin de la Historia" fue proclamado por el economista político Francis Fukuyama. Bajo su punto de vista, la democracia liberal occidental es el punto final de la evolución socio-cultural de la humanidad y su forma definitiva de gobierno (la historia, por tanto, se frena al haber alcanzado la forma más perfecta de sociedad). Una nueva forma de realismo se había impuesto: en contraste con el entendimiento de la realidad complejo e inestable ofrecido por pensadores como Derrida o Deleuze, nuestra sociedad crece alrededor de una idea muy estable del mundo. "Ver las cosas como son" en la actualidad significa aceptar el capitalismo y el tipo de sociedad que genera, puesto que se considera como la única alternativa "realista", como sostiene Mark Fisher⁹. El "Fin de la Historia" (la consideración de nuestro tiempo como la etapa que culmina un proceso que se había perfeccionado a lo largo de siglos), implicaba, de hecho, el fin de la historia, en cuanto a nuestra comprensión histórica del presente. El pasado sólo existía ahora como simulacro, proporcionándonos imágenes en blanco, superficies vacuas. En el momento en el que todos los significantes fueron despojados de su volumen histórico, social y político, entramos en una especie de bucle ahistórico en el que se

⁷ BAUDRILLARD, JEAN; *The Hyper-realism of Simulation* . Publicado originalmente como un fragmento de *L'Echange symbolique et la mort*, Gallimard, Francia, Paris, 1976. *Art in Theory*. p. 1049

⁸ Idem p. 1049-1050

⁹ FISHER, Mark, *Capitalist Realism: Is there no alternative?* , Zero Books, UK, Winchester – USA, Washington, 2009. p.2

hizo imposible percibir nuestra realidad como un producto de nuestras circunstancias, y contemplamos nuestro mundo con “naturalidad”, de forma "realista", como si las cosas "fuesen como son", por lo tanto, destruyendo todas las posibilidades de crítica y análisis. Este es precisamente el proceso opuesto a lo que defendían autores como Lyotard, Derrida o Foucault.

El “Fin de la Historia” de Fukuyama haya su equivalente en el campo del arte en las teorías sobre el “Fin del Arte” de Arthur C. Danto. Ambas teorías fueron publicadas casi a la par, a finales de los años 90. Danto afirma que después del cambio filosófico que hace teóricamente posible que cualquier "cosa" pueda ser considerada arte, ya no hay un "linde de la historia" que marque la frontera entre lo que puede y no puede considerarse arte¹⁰. Esto significa que, en el pasado, existía una narrativa que definía qué era arte, y todo lo que se producía fuera de esa lógica era ignorado por la historia: es como si no hubiera existido. El período tras fin del arte (posterior a 1964, momento en el supuestamente que acontece) no se caracteriza por la desaparición del arte, sino como un momento en el que pasa a ser más libre de lo que lo había sido en toda la historia precedente, ya que a partir de ese punto, cualquier cosa podría pasar, y por tanto, las posiciones artísticas eran más plurales que nunca.

De este modo, tanto para Danto, como para Fukuyama, la historia se había detenido en una situación ideal (lo que se puede inferir del entusiasmo que manifiesta Danto ante esta "libertad"¹¹). En esta situación, cualquier cosa (desde el arte "histórico" al objeto encontrado de la cultura de masas) puede ser utilizada por el artista contemporáneo para producir arte, siempre y cuando la "cosa" elegida no se contemple como una fuente de significado, sino como una superficie vacía (como el signifiante libre de Baudrillard). Por ejemplo, se puede incluir una fotografía de una figura pintada por Rembrandt en una obra de arte, pero no se puede pintar tratando de alcanzar los mismos objetivos que Rembrandt.¹² Esto, que es una directiva clara de lo que el artista debe y no hacer (por tanto, una limitación), no prueba para Danto que la libertad absoluta que él considera que reina en el arte contemporáneo no es tal. En su libro "Después del fin del arte. El arte contemporáneo y el linde de la historia", deja claro que el arte ya no se puede analizar con los parámetros de Greenberg, pero no ofrece ninguna sugerencia o línea a seguir para desarrollar una nueva forma de crítica. La imposibilidad de establecer criterios y categorías con las que evaluar la obra de arte es una consecuencia lógica de tesis como la de Danto: si todo está incluido en la historia, sencillamente, no hay categorías.

¹⁰ Idem p. 31

¹¹ “*El nuestro es un momento de profundo pluralismo y total tolerancia (...). No hay reglas*” DANTO, ARTHUR C., *Después del fin del arte. El arte contemporáneo y el linde de la historia*. Paidós. España, Barcelona. 1997. (*After the End of Art: Contemporary Art and the Pale of History*, 1997) p.20

¹² Ibídem p. 235

Queremos plantear dos reflexiones al respecto. En primer lugar, que la tesis de Danto puede ser cierta en *teoría*, pero desde luego, *en la práctica* no lo es. ¿En qué consiste que una obra de arte tenga existencia histórica? Su existencia no radica en que haya sido producida. Depende de haber sido expuesta, de haber sido vista, de formar parte de publicaciones, de que se refleje en la prensa: de que se haya puesto en común y de que tenga una posición dentro de la constelación del arte. Una obra que permanece en el estudio de un artista o entre sus familiares y amigos no existe para la historia. Hasta que no se muestre (exponga, publique, vea, comente) la obra de todos los artistas, la tesis de Danto sobre la inclusión de todo el arte en la historia es incorrecta.

En segundo lugar, queremos apuntar que esta clase de ideas, que convierten el desarrollo del discurso en el arte en “anti-democrático” y el intento de establecer categorías críticas excluyentes en una especie de barbarismo fanático, son grandes responsables de la crisis del arte actual. El hecho de que sólo algunos artistas se muestren y promuevan prueba que sí hay criterios de exclusión, solo que ya no son explícitos, como en el modernismo. Quien toma esa clase de decisiones son ciertas elites, que deciden de acuerdo con los criterios e intereses que juzguen oportunos. Estas elites, como es bien sabido, no tienen por qué ostentar sus posiciones dentro del mundo del arte por ningún mérito o conocimiento específico dentro del campo. Como no hay un discurso sólido, no hay armas con las que combatir sus decisiones. Desgraciadamente, muy a menudo, quienes deciden no siguen los intereses del arte, sino los suyos propios.

En resumen: en la situación actual, es cierto que, como afirma Danto, cualquier tipo de arte pueda adquirir legitimidad, sin responder a ningún criterio o limitación específica. Pero bajo nuestro punto de vista, es erróneo afirmar que esto da cuenta de la libertad y democracia reinante en el mundo del arte. Todo lo contrario. Que los criterios que se utilizan para juzgar el arte no sean explícitos y que no haya un discurso de referencia contra el que contrastar las elecciones y decisiones únicamente favorece a las elites, cuyo poder se vuelve indiscutible. ¿No se trata, una vez más, del “realismo capitalista” del que habla Mark Fisher? Efectivamente: el discurso falsamente integrador de esta versión de la postmodernidad favorece la implantación silenciosa del sistema capitalista en el arte sin posibilidad de resistencia crítica.

La falta de categorías críticas ya se anunciaba como un problema durante la década de los 80, como se puede deducir de la descripción de la situación que hace Donald Judd:

Se considera antidemocrático decir que la obra de alguien está más desarrollada o que es más amplia en términos de pensamiento, o más avanzada (teniendo en cuenta lo complejo del término), que la obra de otro artista. (...) La única pequeña idea que subyace en esta

*actitud es que el arte debe ser democrático. Pero sólo la política debe ser democrática. El arte es, intrínsecamente, una cuestión de calidad.*¹³

Y más tarde, en el mismo artículo:

*La elaboración del término "post-moderno" no se debe a un cambio real, sino que se debe a la moda, simple y llanamente, y a la necesidad de encubrirlo con palabras.*¹⁴

1.2.4. Mercantilización e irrelevancia social

El trasfondo filosófico aporético, y la ineficiencia de la crítica (que ni explicó los nuevos criterios que se estaban utilizando en el mundo del arte, y ni estableció categorías para evaluar la calidad de la obra), resultó consecuentemente en un arte que respondía a todo tipo de lógicas. Arte producido desde la defensa de la autonomía, desde la búsqueda de la belleza, y desde el esencialismo, coexistiría amalgamado con posturas críticas comprometidas con la historia, la sociedad y la política. Toda posición o combinación de enfoques se hizo posible.

Esta situación que, como hemos visto, fue interpretada por algunos como una libertad fenomenal en el campo del arte, es, en nuestra opinión, todo lo contrario. La resistencia hacia el arte por parte de la sociedad y las instituciones de otros tiempos (imaginemos, por ejemplo, los alborotos y discusiones acaloradas de los salones de arte del siglo XIX) se debía a que el arte importaba: lo que los artistas hacían era relevante y marcaba una diferencia. A lo largo de las últimas décadas del siglo XX, el arte se había convertido gradualmente en un gueto carente de interés e influencia para el resto de la sociedad. En otras épocas históricas (por ejemplo, el siglo XIV), el arte era una fuente de información y transmisión de los órdenes y valores sociales. En el mundo contemporáneo, esta función la llevan a cabo una amplísima gama de medios de comunicación con los que el arte no puede competir. Y además de esto, el arte había llegado a resultar tan extremadamente confuso que para el gran público, se convirtió en una pared indescifrable, que por otro lado se podía disfrutar como una forma más de entretenimiento (esto es, como una fuente de placer inmediato que refuerza el status quo en lugar de cuestionarlo).

Ninguna institución se vería amenazada por el arte por el simple hecho de que carece de relevancia. Y vamos más lejos aún. El hecho de considerar del arte como una esfera “libre” en realidad cumple una función: la de que el arte se convierta en un instrumento más del sistema (el capitalismo) que permite que la ilusión de libertad prevalezca sin cambiar nada realmente.

¹³ JUDD, DONALD ; *A long discussion not about master-pieces but why there are so few of them*, Art in America, EEUU, New York, Septiembre 1984. *Art in Theory*. p. 1030

¹⁴ Idem, p. 1032

De este modo, el arte acataría el nuevo poder de tres formas: estableciéndose como una mercancía de lujo, reforzando la cultura hegemónica de la misma manera que cualquier otra forma de entretenimiento, y siendo instrumentalizado para reafirmar la ilusión de libertad necesaria para que el sistema funcione.

En estas circunstancias, el valor del arte como patrimonio humano, como fuente de conocimiento y de pensamiento, pasa a ser un slogan comercial que enmascara el verdadero valor que nuestra sociedad otorga al arte: el económico. Un nuevo "realismo" se había establecido: en adelante, el mercado dictaría las normas que definen la realidad en general, y en concreto, la realidad en el arte. Lyotard resume la situación que se plantea cuando es el mercado el que define la realidad en el arte en el párrafo que citamos a continuación. Estas líneas fueron escritas en los años 80, aunque quizá hoy día tengan más vigencia que nunca.

El eclecticismo es el grado cero de la cultura contemporánea general (...). Es fácil encontrar un público para las obras eclécticas. Al hacerse kitsch, el arte consiente la confusión que reina en el "gusto" de los clientes. Artistas, galeristas, críticos y público se regodean juntos en el 'todo vale', y la época es una de empobrecimiento. Pero este realismo del "todo vale" es, de hecho, el realismo del dinero; en ausencia de criterios estéticos, sigue siendo posible y útil asignar el valor de las obras de arte de acuerdo con los beneficios que reportan. Tal realismo acoge a todas las tendencias, del mismo modo que el capital acoge todas las 'necesidades', siempre que las tendencias y las necesidades tengan poder adquisitivo. En cuanto al gusto, no hay necesidad de ser delicado cuando uno especula o se entretiene.¹⁵

1.2.5. Voces críticas

Innumerables voces críticas denuncian esta situación. A continuación, vamos a mencionar sólo algunas de ellas para esbozar el funcionamiento del mundo del arte actual, el estado de los museos, y la actitud de los artistas. Este no es un estudio exhaustivo, sino algunas pinceladas que ilustran estos puntos.

Entrevistado por The Art Newspaper con motivo de la feria Art Basel 2014, Harald Falckenberg (célebre hombre de negocios, coleccionista y profesor de Teoría del Arte) afirma que el feudalismo está regresando al mundo del arte:

En los últimos años, el arte es cada vez más preponderante debido a los eventos públicos de gran escala y a los altísimos precios de algunas obras importantes que sólo pueden

¹⁵ LYOTARD, JEAN- FRANÇOISE; *What is Postmodernism?* Op. Cit. p. 1011

*permitirse unas pocas personas ricas, las principales instituciones de arte y las empresas multinacionales. Habiendo evolucionado del objetivo marcado por las vanguardias de los años 60 de llevar el arte popular y crítico más allá de las nociones elitistas, este desarrollo reciente puede considerarse con seguridad como un paso atrás hacia la re-feudalización del arte.*¹⁶

Como factores que han contribuido a esta situación, Falckenberg señala la globalización del mercado del arte con ferias de arte de todo el mundo, el comercio de arte a través de las casas de subastas desde la década de los 90, el aumento de bienales y trienales (que son financiadas por galerías, colecciones y salas de subastas que quieren promocionar a sus artistas), y las políticas de los museos. Por tanto, Falckenberg está describiendo el campo del arte como un sistema cada vez más dominado por intereses económicos.

Podemos encontrar una descripción corrosiva del estado de la cultura museística en el artículo de Jerry Saltz "The Long Slide / Museums as playgrounds"¹⁷ ("El largo tobogán / Museos como patios de recreo"). El artículo se refiere específicamente a una tendencia en el arte predominante entre 2000 y 2010 que el crítico Nicolas Bourriaud denominó "Estética Relacional", y define un arte que aborda el contexto social. Los artistas crearon obras que generaban una situación que requería la participación del público con el fin de iluminar ciertos aspectos de las interacciones sociales y las relaciones humanas. El artículo comienza con la sentencia "*¡Acuso a los museos de tomarnos el pelo con mamonadas! De convertirse, como falsarios que son, en circos de consumo de lo que tiene más éxito, de las sensaciones de taquilla del voyeurismo y del mundo del espectáculo más de moda.*" y continúa analizando los diversos rasgos de exposiciones de los museos contemporáneos utilizando ejemplos concretos. Destacamos algunos de ellos a continuación:

Este año, el arte dedicado a la crítica institucional conocido como Estética Relacional -esencialmente arte que requiere la participación del público, que presenta frecuentemente cosas que se mueven, iluminan, o a seres desnudos- ha entrado en su fase de decadencia. Muchos museos están atrayendo al público con arte que es ostensiblemente más entretenido que cosas que simplemente están ahí e invitan a la contemplación. Interactividad, artilugios, comer, pasar el rato, cosas que hacen ruido: todo esto es ahora la norma, a menudo dejando fuera todo lo demás.

(...)

¹⁶ FALCKENBERG, HARALD; *Feudalism returns to the art world* , entrevista con Harald Falckenberg de Julia Michalska, The Art Newspaper, Art Basel daily edition, 2014.

¹⁷ SALTZ, JERRY; *The Long Slide / Museums as playgrounds* , New York Magazine, 4 de Diciembre 2011.

El museo está hasta arriba; los espectadores se sienten satisfechos consigo mismos por "pillarlo" (entenderlo); no se ofrece mucho en términos de forma, comentario social, o transformación concienzuda de los materiales. Es comida basura artística.

(...)

Es un círculo vicioso vacío, populismo flagrante disfrazado de colectividad. Todo ello indica que demasiados museos ahora equiparan multitudes felices a calidad y experimentación. Estas exposiciones sirven a los museos, a los comisarios y a los administradores. Ya no sirven al arte.

Pese a que en este artículo Saltz se refiere a la Estética Relacional, las cuestiones que está tratando apuntan hacia un problema estructural en el arte que va más allá de esta moda en particular. Existe una tendencia hacia la fusión entre el arte y la industria del entretenimiento. El objetivo de éste último es convertirse en un éxito popular que reporte un beneficio económico. Como en cualquier campo dominado por el mercado, agradar es la norma, y agradar supone cumplir ciertas expectativas. Por lo tanto, el arte que se muestra en los museos con el fin de convertirse en un éxito económico refuerza las ideas, creencias y visiones del mundo establecidas: ofrece al espectador una experiencia gratificante. Se podría objetar que gran parte de este arte dice ser crítico. Pero es que en la actualidad, se espera que el arte tenga un tono crítico, lo que en muchos casos resulta ser sólo eso, un tono, una superficie, un vacío "disfrazado de colectividad", como afirma Saltz.

En esta misma línea, Mike Kelley critica el tipo de arte predominante en el presente, que sigue las reglas de la nueva belleza (sea cual sea ésta en un determinado momento) con el fin de satisfacer los deseos del espectador:

Esta versión de lo "bello" surge en un mundo post-post-pop, en el que el "subidón" de la belleza equivale al reconocimiento de lo familiar. Esto no supone ninguna clase de crisis sublime: sólo supone comodidad. La industria del entretenimiento y el mundo del arte finalmente se han fusionado. Para que algo así ocurra, la obra de arte debe olvidarse de cualquier pretensión crítica y mantener su lugar natural en el mundo. Te recompensa por tu conformismo.¹⁸

A este arte "bello", Kelley contrapone la "crisis sublime", que es "lo sublime" kantiano que explicamos anteriormente¹⁹. El arte con capacidad de crear un efecto sublime no ofrece una experiencia reconfortante: provoca los sentimientos de confusión y la falta de coordenadas que se producen cuando uno se enfrenta a algo que rompe su comprensión de la realidad. Este tipo

¹⁸ KELLEY, Mike, *Foul Perfection. Essays and Criticism*. Edited by John C. Welchman, The MIT Press, EEUU Cambridge, Inglaterra, Londres. 2003. p. 224

¹⁹ Ver p. 12

de arte bello, que no es crítico, sólo puede proceder de artistas cuyas metas y aspiraciones que coinciden con la cultura actual. Kelley reflexiona sobre el cambio en la actitud de los artistas que ha tenido lugar durante las últimas décadas²⁰:

Soy una de las últimas personas que proviene de una época en la que el mundo del arte seguía siendo “avant-garde”, porque alcancé la mayoría de edad durante la depresión de los años 70. No había dinero, fue tras los días de gloria de los años 60 (...) para los 70, todo aquello había acabado ya, y si elegías ser artista en los setenta básicamente estabas diciendo que ibas a ser conserje. Yo no tenía ningún problema con eso, porque no tenía ningún interés en la cultura dominante (...)

Y más tarde,

Lo que no me gusta de muchos artistas contemporáneos es que quieren ser hipsters (estar de moda), no están dispuestos a ser los bufones, no están dispuestos a afrontar el riesgo de ponerse en una posición emocional vulnerable de manera compartida; quieren ser mejores que los demás, y eso es, para mí, es peor que la vieja idea de ser un “outsider” (inadaptado), de ser trágico, de ser un suicida (...). En vez de eso, quieren ser como una jodida (sic) estrella de rock, quieren ser mejores, quieren ser Britney Spears.

No se puede esperar ninguna clase de crítica o resistencia intelectual de artistas cuya motivación principal es la de triunfar, ya que su arte estará dirigido a complacer y ser aceptado. Estas nuevas aspiraciones se ven personificadas en la figura en alza de la superestrella del arte, como Marina Abramovic, Jeff Koons o Ai Weiwei. Este tipo de artistas son héroes de la cultura dominante, y su difusión es masiva y permanente; sus rostros aparecen en la portada de revistas y sus exposiciones se anuncian en los periódicos y en las noticias diarias. Su trabajo no se recibe desde una posición crítica: se venera inmediatamente del mismo modo que la producción de cualquier marca que haya logrado la hegemonía en el mercado. A este arquetipo, Kelley opone el modelo del artista romántico, tal vez no como una postura óptima, sino como una que, en su opinión, responde de forma más auténtica a la posición crítica que debe adoptar el artista. Este tipo de artista, por definición, permanece alejado de los comportamientos y las expectativas normativas, y por ello, se convierte hasta cierto punto en un paria social.

²⁰ KELLEY, Mike y FIALKA, Gerry (Entrevista), Bergamot Station. EEUU, California, Min. 48

Artists and Authors in Dialogue, Rose Gallery,

1.2.6. Conclusión

Según hemos descrito el panorama artístico contemporáneo, la función crítica del arte tiende a desaparecer en favor de la función de mercancía de consumo de lujo y de fuente de entretenimiento que afianza y refuerza la visión de mundo de esta sociedad. Este hecho se debe a una serie de desarrollos específicos de la postmodernidad. Uno de estos es, sin duda, la idea del Fin del Arte: que cualquier cosa puede ser arte, que ningún arte puede, en teoría, excluirse de la historia. Esta idea, justificada con argumentos políticamente correctos, como dijimos anteriormente, ha dificultado inmensamente la producción de crítica de arte, ha generado la posibilidad de producir arte de todo tipo, y en definitiva, ha causado que los criterios de calidad los impongan quienes tienen el poder de exponer, promocionar, y publicar, que pueden responder a los intereses que les parezcan oportunos.

Por tanto, el problema no es que no se produzca arte crítico, sino que no hay categorías claras que establezcan que ese tipo de arte es mejor que otros, y tampoco que permitan distinguirlo entre la inmensa producción artística actual. Se produce arte de todo tipo, que no se clasifica más que vagamente por géneros (pintura, instalación, arte digital...), y estas clasificaciones dependen completamente del “fetichismo de la presencia”, es decir, que contemplan al arte como objeto, en lugar de como intersección de significados. También, se clasifica el arte utilizando viejas corrientes con el prefijo “post” (post-pop, post-minimalismo, etcétera). Ninguna de estas clasificaciones arroja luz sobre un contexto o marco de interpretación más amplio que permita al espectador ubicarse dentro de un panorama tan variopinto. Y tampoco hay un discurso crítico sólido que permita evaluar el arte, por lo que la crítica acaba siendo, en muchos casos, un instrumento más para legitimar a quienes han escogido las elites. El relativismo también causa que las opiniones informadas acaben teniendo la misma relevancia que las de cualquiera: se persiste en la creencia de que el arte es una cuestión de gusto privado. Por ello, el potencial crítico del arte se elimina: no se sabe cómo interpretar y evaluar la obra, por lo que todo el arte contemporáneo acaba siendo un *totum revolutum* indiferente para la sociedad en términos de construcción del discurso social.

Otro de los factores cruciales para este desarrollo es la consolidación del arte como un negocio que mueve sumas de dinero astronómicas. En estas circunstancias, el valor del arte como patrimonio humano, como fuente de conocimiento y de pensamiento, pasa a ser un slogan comercial que enmascara el verdadero valor que nuestra sociedad otorga al arte: el económico.

Esta situación de crisis expuesta debe combatirse. Si la función del arte en esta sociedad pasa a ser la misma que la del entretenimiento, si su valor se mide en términos económicos, lo que obtenemos es un arte que es un producto cultural. Con esto queremos decir que será un arte que esté realizado de acuerdo con la visión de mundo y jerarquías de valores de la sociedad.

Nosotros defendemos que la función del arte debe ser otra: debe generar un espacio que nos permita ser conscientes de cómo miramos el mundo. Por ello, el arte no debe seguir las corrientes culturales. Si imaginamos la cultura como un tejido, el arte debería ser una grieta o roto en él, un espacio que permita observar y analizar la propia cultura. Es ese espacio el que hace posible que dejemos de ser siervos de aquellos o aquello que determina nuestra realidad. Por ello, el arte capaz de catalizar esos procesos nos pone en camino a la libertad, y esta razón fundamental por la cual debemos, como cultura, luchar por preservar esta función del arte.

1.3. Hacia un modelo materialista de la estética

Según el modelo que hemos heredado de la historia del arte reciente, observamos que las primeras décadas del siglo XX se consideran parte del período modernista. En él, se desarrollan corrientes artísticas claramente distinguibles, cuyo horizonte final es utópico. Las reglas que rigen los movimientos están recogidas en manifiestos, y la calidad de la obra se mide fundamentalmente por su adecuación a las reglas definidas en éstos. Podría fijarse el inicio de la postmodernidad en el arte en los años 80, y, aunque los autores no suelen referirse al periodo actual como parte de la misma, lo cierto es que no se ha definido otro bloque (pese a que haya habido intentos). A partir de entonces, ya no hay corrientes distinguibles, no hay un horizonte utópico, no hay manifiestos y no hay criterio alguno para la evaluación de la obra de arte. Por ello, como explicamos en la sección anterior, en la práctica, los factores que acaban decidiendo la calidad del arte son el mercado y las elites artísticas, bajo la coartada de un supuesto pluralismo democrático. Esta situación es la principal causante de la crisis del arte contemporáneo: la carencia de criterios para orientarse y para evaluar el arte. Por lo tanto, salir de esta crisis pasa por establecer unas pautas discursivas.

El motivo por el cual escogemos a Mike Kelley como objeto de este estudio es que él contempla el arte desde una perspectiva que nos permite pensar de otro modo, de uno que resulta especialmente útil para el período desde el inicio de la postmodernidad hasta nuestros días, porque nos posibilita establecer categorías y criterios de evaluación. Esta posición está basada en el materialismo, como él mismo declara: “*Soy marxista y materialista*”²¹. En otras palabras: contemplar el arte desde una perspectiva materialista, como hace Kelley, nos da claves que pueden contribuir al desarrollo de ese discurso necesario para superar el presente estado de crisis. Por tanto, esta tesis va a estudiar la posición artística de Kelley a través de su concepción de la memoria (en los términos que explicaremos) y de otros conceptos que dan cuenta de su modelo materialista de la estética. De este modo, el objetivo concreto de esta tesis es profundizar en la perspectiva artística de Kelley, pero el motivo del estudio es que su posición tiene un gran interés en el contexto general del arte, y finalmente, en el de nuestra sociedad.

En esta sección, vamos a hacer un esbozo de lo que podría constituir la calidad del arte y vamos a proponer algunos principios para una clasificación alternativa de la historia del arte reciente, tomando una perspectiva materialista. Incluimos estas reflexiones en este punto por dos motivos. El primero es que nos sirve para ubicar la figura de Kelley en el contexto actual

²¹ KELLEY, Mike y WELCHMAN, John C. (Conferencia), *Contemporary art in Conversation*, Walker Art Center, EEUU, Minneapolis, 2005. 1h:46min:30s

atendiendo a nuestros propios parámetros. El segundo es que, el objetivo concreto de esta tesis (el estudio de Mike Kelley) se enmarca dentro de un objetivo de carácter general, que es el de contribuir al desarrollo del discurso artístico, tan necesario para la superación de esta crisis. Estas reflexiones pretenden aportar un paso en esta dirección.

1.3.1. La calidad en el arte. Consciencia y orden simbólico

Para poder discernir la calidad del arte, deberemos, en primer lugar, establecer en qué consiste. La idea principal que queremos plantear es la siguiente:

El arte será de mayor calidad cuanto más amplíe nuestra perspectiva y conocimiento de nuestra manera de experimentar (sentir, comprender, pensar) la realidad en un momento dado, bajo determinadas circunstancias históricas.

Esto quiere decir, fundamentalmente, que estamos vinculando el arte a la consciencia. Es decir, los seres humanos tenemos una capacidad que parece ser única entre todos los seres vivos, y es que en nosotros, se produce un desdoblamiento que no sólo nos permite conocer el mundo, sino percibirnos a nosotros mismos. A este desdoblamiento se le llama consciencia, o al menos es parte de ella²². La consciencia es, por tanto, una plataforma intermedia entre la realidad y nuestra percepción de la misma, que da cuenta de nosotros mismos en el acto de conocer. Podemos imaginar el arte como “dobles materializados” de aquellos procesos que suceden en esa plataforma. Con “dobles materializados” me refiero a maneras de materializar esos procesos de forma que ya no existen sólo en el pensamiento, sino que tiene una entidad en el mundo, que existe ya con independencia de quien lo ha pensado. Este es el motivo por el cual el arte nos permite llevar a cabo estos procesos relativos a la consciencia de manera compartida: nos permite reflexionar, como comunidad, sobre cómo percibimos el mundo, me permite a mí “mirar” el mundo con los ojos de otro, y mirarme a mí mismo con los ojos de otro.

Desde este punto de vista, el valor del arte no reside en lo que es en sí mismo (como una especie de objeto fetiche), sino en los procesos relativos a la consciencia que puede catalizar en aquellos a los que se presenta. Por consiguiente, el arte de mayor valor, el que hay que llevar al *ágora* (a la arena pública, para ser puesto en común entre los miembros de una sociedad) será el arte que

²² Antonio Damasio afirma que el estudio de la consciencia supone tratar dos problemas: el de conocer cómo el cerebro engendra patrones mentales, y cómo, a su vez, engendra una sensación o sentido del “yo” en el acto de conocer. Ver DAMASIO, ANTONIO; *The Feeling of What Happens. Body and Emotion in the Making of Consciousness*, Mariner Books, EEUU, New York, 1999, (reimpreso 2000). p. 9

sea más pertinente para esa sociedad, el que sea capaz de contribuir en mayor medida a este tipo de procesos de conocimiento.

Aclaremos a continuación algunas ideas implícitas en esta reflexión. Para empezar, estamos sugiriendo que nuestra percepción del mundo no es directa y auto-evidente. ¿Podemos afirmar que nuestra percepción de la realidad cambia según las circunstancias? Responderemos a esta pregunta utilizando algunas ideas de Slavoj Žizek, cuyo pensamiento está basado fundamentalmente en Lacan y Marx. Según este autor, no es la percepción lo que cambia, sino la realidad misma: ambas cosas no se pueden separar. Una lectura directa de la realidad implicaría que "vemos las cosas como son". Imaginemos que lo que "vemos" depende de una compleja red de tradiciones, herencias históricas, creencias morales, leyes, cultura, etcétera. Esto significaría que si esas circunstancias cambiaran, "veríamos" algo diferente. Este complejo conjunto de condiciones es lo que Lacan llama el "orden simbólico": es lo que da forma y ordena la realidad de las cosas tal como las conocemos (como dice Žizek²³, "*el orden simbólico virtual, (es) la red que estructura la realidad para nosotros*"²⁴). Esto podría llevar a pensar que lo que percibimos como realidad es una especie de fantasía, y la "verdadera" realidad está en otra parte, despojada de estos agentes que sesgan nuestra visión (este modelo coincidiría con la "Alegoría de la Caverna" de Platón). La idea que estamos planteando es que no podemos captar la realidad si no está simbolizada, que lo que somos capaces de percibir como realidad es esta simbolización: no hay nada fuera de ese complejo tejido salvo el vacío de significado. Como explica Žizek:

*(...) lo Real no es la "verdadera realidad" tras la simulación virtual, sino el vacío que hace que la realidad sea incompleta /inconsistente, y la función de toda Matriz simbólica es ocultar esta inconsistencia - una de las maneras de efectuar esta ocultación es, precisamente, reivindicar que tras la realidad incompleta /inconsistente que conocemos, hay otra realidad sin ese punto muerto de imposibilidad estructurándola.*²⁵

El arte se ocupa precisamente de esta estructura simbólica de la realidad. Afirmar que el arte se ve afectado por los factores que componen el orden simbólico implicaría que éstos son agentes que actúan sobre el sujeto del arte, como si éste fuese una especie de entidad independiente. El hecho es que sin esos factores, el arte no existe, ya que el arte consiste precisamente en "jugar"

²³ Queremos señalar que estamos leyendo Lacan a través de Slavoj Žizek

²⁴ ŽIZEK, SLAVOJ. *The Matrix, or the Two Sides of Perversion*. Conferencia de Slavoj Žizek en el simposio *Inside the Matrix*. Center for Art and Media, Alemania, Karlsruhe, publicado en zkm.de, 1999. p.3

²⁵ *Ibídem* p. 5.

con estos factores (consiste en presentar estos factores dispuestos de una manera determinada, siguiendo una intención concreta).

Esto tiene dos consecuencias. Primero, que desde este punto de vista, sería imposible defender que el arte puede establecer una posición independiente del orden simbólico, como si fuese capaz de generar algo del puro vacío de significado (como si consistiese en una especie de “creación divina”, generando algo de la nada).

Segundo: si el arte se ocupa de la estructura simbólica ordenada de la realidad, sólo puede, o bien seguir el orden establecido (fundándose en armonía con la realidad cultural), o no hacerlo (convirtiéndose en un “roto” en el tejido de la realidad cultural). No caben más opciones: no es posible la neutralidad ni la independencia.

1.3.2. Consecuencias generales de esta idea. Contra la autonomía y la ahistoricidad

Por consiguiente, desde esta perspectiva, no existe el arte autónomo, en el sentido de ser independiente del orden simbólico (y por lo tanto, independiente de condiciones sociales, políticas y culturales). El deseo de autonomía en el arte es el deseo de que el arte sea libre, una esfera separada que funcione de acuerdo con sus propias reglas. Pero, si el arte hace caso omiso de la infraestructura en la que se encuentra, ignora cómo esta última modela de su espacio de acción y determina sus características y funciones: se convierte involuntariamente en un producto cultural. Esta condición del arte, debido a la cual sólo dos posiciones son posibles, la trató Walter Benjamin en su ensayo "El autor como productor", un discurso pronunciado para el Instituto para el Estudio del Fascismo en 1934. Afirma:

(...) Pero todos ustedes están más o menos familiarizados con ella en una forma diferente, en la de la cuestión de la autonomía del escritor: su libertad de escribir sólo lo que le plazca. No están inclinados a concederle esta autonomía. Creen que la actual situación social le obliga a decidir a servicio de quién desea poner su actividad. El autor burgués de literatura de entretenimiento no reconoce esta elección. Le demuestran que, sin admitirlo, está trabajando al servicio de determinados intereses de clase. Un escritor de tipo progresista sí reconoce esta elección. Su decisión se toma en base a la lucha de clases: se pone a sí mismo del lado del proletariado. Y ese es el fin de su autonomía.²⁶

Se podría argumentar que Benjamin planteó estas ideas en un momento muy concreto de la historia, en el que la convulsa situación política y social estaba forzando al artista a tomar esta decisión, y que estas conclusiones ya no son aplicables. Desde nuestra perspectiva, la estructura

²⁶ BENJAMIN, Walter; *The Author as Producer*, (*Der Autor als Produzent*, 1936). Texto recogido BENJAMIN, W.; *Understanding Brecht*, VERSO, Reino Unido, Londres y EEUU, Nueva York. 1998. p.85

de estas ideas sigue siendo pertinente. En lugar de plantear la elección entre el fascismo y el socialismo, diríamos que hay un modo establecido de entender la realidad, y que el arte sólo puede tomar dos posiciones: reproducirlo o analizarlo y cuestionarlo. Esta es una elección que el arte no puede eludir, ya que su actividad tiene lugar precisamente en esta dimensión. Por lo tanto, ya sea voluntaria o involuntariamente, ya sea consciente o inconscientemente, el artista siempre realiza una elección político-simbólica de su posición con respecto a ella, y la reivindicación de la autonomía, desde esta perspectiva, es sinónimo de una posición pasivo-reproductiva. El "arte autónomo" sólo puede tener lugar dentro de un espacio predefinido determinado por las circunstancias: no es autónomo.

Asimismo, si tenemos en cuenta la relación entre el arte y el orden simbólico, podemos afirmar que, así como nunca es autónomo, tampoco puede considerarse independiente de la historia. Al calificar una obra como ahistórica, nos estamos refiriendo al hecho de que no le concierne la historia, y esta despreocupación deriva de la creencia cultural de que vivimos en tiempos post-históricos (como si la historia fuera un suceso del pasado, sin relación con el presente). Si el arte no puede ser considerado independientemente del orden simbólico, tampoco puede considerarse independiente de la historia, porque este orden es un fenómeno histórico. Por lo tanto, el arte que se produce de forma ahistórica es el arte que lleva el status quo como algo dado, como la "situación natural", que no analiza las condiciones de su propia existencia como una construcción cultural. Es un arte que "libremente" combina las formas sin tener en cuenta su origen o profundidad histórica, y esto elimina su significado. Esto no sólo lo convierte en un arte reproductivo, sino que contribuye al "realismo posthistoricista", es decir, la creencia de que la realidad que vivimos es la única posible (lo que frena la capacidad crítica de imaginar otras posibilidades). Dicho de un modo político: el arte ahistórico es un instrumento del poder que afianza el status quo.

1.3.3. El giro hacia el materialismo

De este modo, estamos ligando el arte a la consciencia y a las condiciones históricas, culturales y sociales. Por ello nos resulta tan interesante el concepto de "orden simbólico": porque aún la idea de que nuestra percepción del mundo no es directa, y de que está ordenada simbólicamente por una red compleja de factores que cambian con el tiempo. Por tanto, si queremos perfilar algunas ideas que nos ayuden a discernir la calidad del arte contemporáneo, debemos tener en cuenta cómo ha cambiado o está cambiando la visión de mundo de nuestra cultura. Como dijimos, las posiciones artísticas más avanzadas serán aquellas que "más amplíen nuestra perspectiva sobre cómo experimentamos y conocemos el mundo en las actuales circunstancias históricas". Por tanto, serán las que se estén enfrentando a lo que somos y pensamos hoy, desde

una perspectiva que se puede tomar hoy y no antes, debido a cómo se ha desarrollado la historia de nuestra cultura. Por lo tanto, esta perspectiva no es progresiva: no plantea que el arte vaya mejorando cada vez más, ni es universalista: liga la calidad del arte a su pertinencia frente al estado de las cosas.

Bajo nuestro punto de vista, se ha producido un giro fundamental en nuestra perspectiva cultural que está modificando todos los campos de pensamiento. Se trata del giro hacia los modelos materialistas de pensamiento. Vamos a exponer brevemente este cambio en el campo de la filosofía y en el de la ciencia, y finalmente, en el del arte.

Nuestra **tradición filosófica** occidental está caracterizada por un dualismo de pensamiento, en el que siempre existe un plano “interior” (de subjetividad) y uno “exterior” (esencial, ideal): *res cogitans/ res extensa, physis/ nomos*, mente/ cuerpo, objetivo/ subjetivo, etcétera. Así podemos observarlo en el paradigmático ejemplo de la Alegoría de la Caverna de Platón: como humanos, sólo podemos conocer las sombras de las esencias (lo que marca una escisión entre nuestra realidad subjetiva y un orden preexistente superior y externo).

Para Zizek, en la filosofía, este cambio, que inaugura la filosofía moderna, se produce con Kant. Es a partir de este autor que la pregunta de la filosofía deja de ser sobre el objeto para dirigirse a sus condiciones de posibilidad. Es decir, que no se trata ya de las preguntas concretas, sino de qué estamos presuponiendo para poder plantearlas. Así lo explica Zizek:

(...) en su Crítica de la Razón Práctica, el problema de Kant no es la especulación acerca de la mortalidad del alma. Él plantea una simple pregunta: "¿Qué es lo que tenemos que presuponer que es cierto por el mero hecho de que somos agentes éticos activos?" (...) Su respuesta es que, al menos en el entendimiento común de la ética, las personas efectivamente presuponen la inmortalidad del alma y la existencia de Dios; lo presuponen silenciosamente. De esto es de lo que trata la filosofía: no "Yo, filósofo creo en cierta estructura del universo, etcétera", sino una exploración de aquello que se presupone, incluso en la actividad diaria.²⁷

Si no hay un orden preexistente que dicte nuestras coordenadas, lo que la filosofía explora no es, digamos, la estructura básica del mundo, sino la estructura que presuponemos que existe que determina cómo el mundo se da a conocer a nosotros. Esto introduce la cuestión de la subjetividad: que esa estructura a priori que estamos presuponiendo es subjetiva, y a su vez, que nuestro estudio o exploración de la misma sólo se puede dar desde una posición subjetiva. En su

²⁷ ZIZEK, Slavoj; DALY, Glynn, *Conversations with Zizek*, Polity, Reino Unido, Cambridge, 2004. p.26

libro “Visión de Paralaje”, 2006, Zizek se refiere al materialismo de un modo que nos resulta particularmente esclarecedor:

El materialismo no es la afirmación directa de mi inclusión en la realidad objetiva (...); sino que reside en el giro reflexivo por medio del cual yo mismo estoy incluido en la imagen constituida por mí –es precisamente este cortocircuito reflexivo, este desdoblamiento necesario de mí mismo que me sitúa tanto fuera como dentro de mi imagen, que da testimonio de mi "existencia material ". El materialismo significa que la realidad que veo nunca está "completa" – no porque gran parte de ella se me escapa, sino debido a que contiene una mancha, un punto ciego que indica que mi inclusión en ella.²⁸

Para exponer cómo se produce este cambio en la **ciencia**, vamos a acudir a Bruno Latour. Para este autor, es necesario cuestionar este dualismo por ser un modelo abstracto que no sólo no se adecua a la realidad de la situación, sino que tiene efectos perniciosos. En libros como “Nunca fuimos modernos”²⁹, realiza una crítica de la división cartesiana entre “res cogitans” (cosas relativas a la actividad humana) y “res extensa” (cosas naturales, objetivas). En una conferencia en la Universidad de Harvard junto a Peter Sloterdijk, bajo el título “Spheres and Networks: Two Ways to Reinterpret Globalization” (2009) (“Esferas y redes: dos maneras de reinterpretar la globalización”), Latour lo explica de éste modo:

En el caso de Peter y en el mío, espero que esté claro que pertenecemos a un mismo lado de la división: las esferas y las redes se han ideado para “absorber” la res extensa, para traerla otra vez a lugares específicos, intercambios, instrumentos y medios, y para dejar que circule de nuevo, pero sin perder por un momento lo que en la industria se conoce como su trazabilidad.³⁰

En esta conferencia, Latour explica que la *res extensa* es una desafortunada confusión de las propiedades de las formas geométricas sobre el papel con la ubicación de las cosas materiales. Explica esto a través de dos maneras diferentes de concebir el espacio. En la primera manera, el espacio es el lugar en el que residen los objetos y las cosas. En la segunda, el espacio sería una de las muchas conexiones que pueden hacer los objetos y las cosas. En el primer caso, si se vacía el espacio de las entidades, queda una cosa: el espacio. En el segundo, dado que las entidades generan sus espacio en su movimiento, si se sustraen las entidades, no queda nada,

²⁸ ZIZEK, Slavoj, *The Parallax View*, The MIT Press, EEUU, Cambridge, Reino Unido, Londres. 2006. p. 17

²⁹ Ver LATOUR, Bruno; *We have Never Been Modern*. Harvard University Press, EEUU, Massachusetts. 1993

³⁰ LATOUR, Bruno, *Spheres and Networks: Two Ways to Reinterpret Globalization*, Conferencia de Bruno Latour y Peter Sloterdijk en Harvard University Graduate School of Design, 2009. Publicado en Harvard Design Magazine 30, Primavera/Verano, 2009. p. 142

especialmente, no queda espacio. De este modo, Latour explica que el modelo *res cogitans-res extensa* resulta contraproducente en términos de habitabilidad, ya que presupone que hay un espacio exterior abstracto que no existe más que como una construcción del pensamiento. Del mismo modo explica la globalización: ¿lo global es un continente abstracto de distintas localizaciones, o son las localizaciones mismas y sus interconexiones? El segundo caso ofrece muchas ventajas en términos de habitabilidad, ya que estamos hablando de espacios materializados y concretos, y nuestros esfuerzos pueden dirigirse a acciones como perfeccionar o mejorar su diseño.

También podemos observar el mismo dualismo en el campo del **arte**. Nuestra tradición artística está marcada por una búsqueda de la realidad esencial, por procesos de “purificación” para llegar al ideal, y por una concepción del arte como un ente de valor universal, y por ello, atemporal. Es como si el arte hubiese pretendido ser una especie de umbral entre la esfera del hombre y el plano del orden superior, como si, por así decirlo, dios se comunicase con el hombre a través del arte.

Es hacia comienzos del siglo XX, con las vanguardias, cuando se empieza a producir un cambio. El arte va a girar su enfoque del plano trascendente, hacia sí mismo y a las circunstancias del hombre en el mundo, al plano de la subjetividad. Las causas de este cambio son múltiples y complejas. Sin duda, a este cambio en el arte contribuye la convulsa situación socio-cultural de Europa a comienzos de siglo. Los artistas con conciencia política se niegan a que su arte sea instrumento de una sociedad defensora de falsos ideales. También hay que mencionar otros factores, como por ejemplo, la liberación de las funciones representativas de la pintura por la aparición de la fotografía. Y también que, como consecuencia de la Revolución Industrial, el mundo se llena de objetos, lo que definitivamente cambia nuestra relación con ellos. Los cambios en el arte están íntimamente ligados a los cambios en la consciencia de la realidad de la cultura que lo produce.

Por lo tanto, las **vanguardias** comienzan a realizar este giro hacia el materialismo. Al rebelarse contra sus restricciones tradicionales en cuanto a forma, función y contenido, refleja una manera diferente de enfrentarse al mundo, una en la que el orden que regula las condiciones de vida del hombre ya no procede de un plano exterior, sino que el hombre mismo, desde su subjetividad, debe hallar su verdad, su ética, su política, etcétera. No obstante, pese a que las vanguardias suponen un giro hacia el materialismo, su horizonte final es la utopía: de nuevo, un plano de realidad social ideal y abstracto. Es decir, que, efectivamente, se liberan de las definiciones tradicionales de arte, pero a través de la auto-imposición de definiciones nuevas (recogidas en manifiestos) que, finalmente, tienden a un exterior abstracto, aunque en este caso, no se llame dios, sino utopía.

Por ello, la **postmodernidad** es un paso más en esta dirección materialista: desaparece ese horizonte final de la utopía, y sin una definición de utopía, dejan de existir los manifiestos, y por tanto, las regulaciones del arte. Ahora bien, en este punto, es fundamental señalar la escisión que se produce en la manera de entender la postmodernidad en el arte que señalamos en la sección “La otra postmodernidad”³¹. Vamos a denominar a estas dos ramas de la postmodernidad “**analítica**” y “**ahistórica**”. Para la postmodernidad analítica, el arte es un vehículo de análisis de las condiciones de posibilidad, de aquello que presuponemos, en el arte y en cuanto a nuestra existencia como sujetos de una cultura determinada. Lo que define la postmodernidad ahistórica es que no se preocupa por cómo se construye el significado de nuestra realidad (atendiendo a una intersección de factores históricos). Es un arte que interpreta la realidad cultural como la única realidad posible, y no se hace preguntas ontológicas. Dentro de esta corriente, pueden encontrarse artistas que siguen concibiendo el arte como en los años 50, o como en el siglo XIX: para ellos, el arte es autónomo y no tiene que ver con evoluciones históricas. También pueden encontrarse artistas que trabajan con los más punteros medios tecnológicos o que siguen las modas más nuevas. No se trata de una cuestión de técnica, sino de perspectiva: si, en este período histórico, el arte no es, para el artista, un medio para el análisis en los términos definidos, su posición carece de perspectiva histórica, y, por tanto, no puede considerarse analítico.

De este modo, este giro hacia el materialismo sería lo que, a nuestro juicio, definiría la evolución de la historia del arte reciente. Este giro es una evolución lógica, teniendo en cuenta que el arte refleja la consciencia de la realidad de la cultura. No puede decirse que todos los artistas de este periodo trabajen desde esta posición. Pero sí queremos señalar que los artistas cuyas posiciones son más avanzadas, sí lo hacen. Los artistas que trabajan de modo ahistórico no “amplían nuestra perspectiva de cómo experimentamos la realidad hoy día”. Su trabajo está en armonía con el status quo: es un producto cultural. Sin embargo, los “analíticos” interrumpen el fluir de nuestra realidad habitual, nos expulsan momentáneamente de ella y nos fuerzan a contemplarla desde una perspectiva estructural.

Mike Kelley, sin duda, proviene de esta rama analítica de la postmodernidad. Sin embargo, queremos señalar que su postura estaría hoy día a la vanguardia de esta evolución. Hemos expuesto que el giro hacia el materialismo se traduce en que el arte comienza a plantearse cuestionamientos filosóficos. Como esto supone un fuerte proceso intelectual, se profundiza la distancia entre la idea fundadora de la obra de arte y su expresión o manifestación material,

³¹ Ver p. 14

llegando a considerar esta faceta tangible como algo bastante periférico (como por ejemplo, en el arte conceptual). Esto vuelve a significar una forma de platonismo: una nueva escisión dual que favorece el ideal platónico. A nuestro juicio, con su enfoque, Kelley logra realizar un arte plenamente analítico pero consiguiendo que no se de esa separación. Para él, el mundo visual no es ni “objetivo” ni “neutral”: las cosas tangibles, sus formas, sus relaciones, sus órdenes, están cargadas de significados simbólicos dentro del tejido de nuestra realidad cultural. Por ello, Kelley utiliza en sus obras precisamente estos elementos, elementos que forman parte de nuestro entorno visual (objetos, lenguajes, códigos). Utilizar estos materiales le permite trabajar con las ideas que estos “contienen”; es decir, que trabaja con las ideas, pero no abstractas, sino materializadas. Otra de sus innovaciones, que lo hacen pionero en esta dirección materialista, es que, en su análisis de las cuestiones *a priori* (que presuponemos) en nuestra sociedad, no toma la posición de la tercera persona abstracta. Es decir, que no estudia “lo social”, sino cómo lo social se concreta en *su* experiencia individual. Por ello, podríamos decir que logra que se solape la esfera de lo social con la individual. En este sentido, Kelley es exactamente lo opuesto de un artista ahistórico, no sólo porque considera nuestra realidad como un constructo cultural, sino porque se pregunta específicamente por la construcción de la historia “concreta”; es decir, por la memoria individual.

1.3.4. Conclusión

Según hemos expuesto, el arte es una actividad ligada a los procesos de consciencia y a los desarrollos históricos de una cultura. Por ello, la calidad del arte aumenta cuanto más es capaz de ampliar nuestra perspectiva sobre nuestra manera de experimentar el mundo bajo unas circunstancias históricas determinadas. Por tanto, si la visión de mundo de una cultura cambia, cambia también su arte.

Como cultura, estamos asistiendo a un cambio fundamental con respecto a los modelos de pensamiento con los que aprehendemos, percibimos, ordenamos el mundo. En todos los campos, se está produciendo un giro hacia el materialismo: se supera el dualismo que define nuestra tradición, se aboga por modelos en los que no se presupone que hay un marco exterior abstracto, y se contempla la realidad concreta, trazable, “subjetiva”.

El arte también reflejaba este dualismo en su búsqueda de los ideales, la realidad esencial, y el ser atemporal y universal. A partir de las vanguardias comienza a efectuar este giro hacia el materialismo. Desde esta perspectiva, la postmodernidad ya no es un periodo clasificable y carente de toda dirección. Existe la postmodernidad analítica, que continúa en la línea de las vanguardias en cuanto a cuestionar los parámetros que definen la realidad, pero sin establecer

un nuevo plano exterior abstracto (la utopía modernista). Por otro lado, existe la postmodernidad ahistórica, que toma el status quo como algo dado.

Mike Kelley vendría de la postmodernidad analítica, pero daría un paso más en su dirección hacia el materialismo. No sólo estudia las condiciones de posibilidad, sino que borra la distancia entre la idea y la materialidad en la obra de arte, concreta la voz abstracta de “lo social” en la voz biográfica, y estudia la construcción de la historia individual: la memoria. Todos estos factores los estudiaremos a continuación.

1.4. Breve introducción al trabajo de Mike Kelley

En esta sección haremos una primera aproximación a la obra de Mike Kelley. Antes de desarrollar nuestro análisis de su concepto de la memoria, dedicaremos este capítulo a cubrir ciertos puntos de partida que contextualizan su obra. Kelley es un artista conocido desde la década de los 80, pero su popularidad ha crecido en los últimos años, sobre todo debido a una serie de retrospectivas que se le han dedicado desde 2012 en los principales museos europeos y americanos: Stedelijk Museum (Amsterdam, 2012, a la que contribuyó antes su fallecimiento el mismo año), Centro Pompidou (París, 2013), MoMA PS1 (Nueva York, 2013), y MOCA Museum (Los Angeles, 2014). A pesar de su reconocimiento, las interpretaciones de su obra se hallan muy a menudo alejadas de las intenciones originales del artista. Por ello, comenzamos esta aproximación a su figura aclarando estas lecturas erróneas y ofreciendo otras perspectivas que mostrarán una visión más completa de su obra.

El factor principal para la mala interpretación del trabajo de Kelley es que, hoy en día, la obra de arte se percibe con la misma mentalidad que cualquier otra mercancía: se espera que proporcione la gratificación instantánea que anticipa la voracidad consumista, y no hay lugar para procesos más complejos y lentos. Kelley requiere un tempo diferente, dado que su trabajo siempre necesita más niveles de análisis de los que permite una primera impresión. Las lecturas superficiales causan que se le asocie a movimientos artísticos con los que su trabajo sólo se relaciona periféricamente, y que se entienda su obra de acuerdo a ideas preconcebidas sobre el arte y el artista. Otro factor que contribuye a su mala interpretación es que actualmente se está consolidando como un referente cultural. El objetivo principal del trabajo de Kelley es el de resistir y rebelarse contra la cultura dominante, y por lo tanto, pasar a ser parte de ella se convierte en un problema. El artista de éxito hoy en día debe enfrentarse al destino de convertirse en un miembro del “star-system” del arte contemporáneo, que se traduce en ser en un producto simplificado y trivializado que se acepta (muestra, compra y vende) sin crítica alguna. Su obra no puede iniciar procesos de pensamiento analíticos y críticos en el público si se acepta ciegamente, como imponen las modas.

En esta sección, aclararemos algunos de estos malentendidos, y nos acercaremos a algunos de sus referentes, como la contracultura americana de los años 70, el arte conceptual, o algunos de los movimientos de las vanguardias, como el surrealismo.

1.4.1. Interpretaciones fenomenológicas de la obra de Kelley

En 2004, Mike Kelley fue entrevistado por el artista y comisario Jerry Fialka por segunda vez, quien le pidió que comentase una observación que realizó en su primera entrevista, diez años antes. En esta ocasión, estas fueron sus palabras:

*Mucho del arte actual es anti-metafórico porque se presupone que el arte es fenomenológico. Es decir: que se supone que debes responder a él como una cosa en sí misma, y que no necesitas ninguna información complementaria. Esta es una actitud muy corriente. Esto ha cambiado desde la última vez que hablamos, porque entonces lo que había era un montón de una especie de post-minimalismo, en el que las cosas eran no-representacionales. Las mismas actitudes hoy día se toman con respecto a la cultura de masas. Esto es, que la cultura de masas se entiende como algo dado, como si creciese en los árboles, y no se ve como un constructo, o como si estuviese representando algún tipo de deseo simbólico. Se entiende simplemente como placer ipso facto. Por ello, creo que prevalecen las mismas actitudes, pero ahora se dirigen a la imagería de la cultura de masas en lugar de a la post-minimalista (...). Creo que es un modo de pensar muy anti-analítico, uno que supone que el arte debe proporcionar satisfacción inmediata, y proporciona esta satisfacción porque es lo que es.*³²

Una metáfora es la alusión a un objeto por medio de otro, por lo tanto, el objeto presentado no es “auto-explicativo”, ya que se refiere a otro. Un objeto de arte metafórico choca con las expectativas definidas por el actual status quo porque asumimos que lo que vemos a primera vista es lo que hay, y que no es necesario dar un segundo paso en nuestro proceso de análisis. Dado el actual status quo, los artefactos metafóricos de Kelley son interpretados erróneamente como los propios objetos literales. Aún hoy en día, y pese a sus profusas explicaciones, su obra se entiende como una especie de post-pop, como pastiche posmoderno o como consecuencia del abuso infantil. Estas lecturas resultan ser incorrectas, como veremos a continuación.

Como en el movimiento pop, Kelley utiliza imágenes y otras referencias extraídas de la cultura popular, motivo por el cual muy a menudo se le clasifica como artista pop, pese a que su intención es completamente diferente. El pop toma estos referentes como una superficie carente de significado, sobre la cual el público puede proyectar toda clase de significados, pero que, de por sí, no están contenidos en la obra. Kelley escoge materiales populares precisamente por el motivo opuesto: porque son aquello que nuestra sociedad produce, y en ellos, podemos leer la ideología a la que responden. Un ejemplo de cómo Kelley utiliza de manera diferente las

³² KELLEY, Mike y FIALKA, Gerry (Entrevista), *Artists and Authors in Dialogue*. Op. Cit. min. 41

imágenes que extrae de la cultura popular se puede encontrar en su pieza de vídeo "Superman recites Sections from the Bell Jar and other Works by Sylvia Plath", 1999 ("Superman recita secciones de *La Campana de Cristal* y otras obras de Sylvia Plath³³"). Superman aparece haciendo precisamente lo que explica el título. Kelley trabaja con el significado simbólico de estas figuras, con los arquetipos que encarnan. Superman representa al varón americano dominante con todas sus características asociadas (fuerza, liderazgo, defensa de los valores de la sociedad). En este video, el discurso que se puede esperar de este tipo de figura se ve sustituido por el discurso de su opuesto: el arquetipo de la vulnerabilidad femenina y otros rasgos asociados: sensibilidad, debilidad, aislamiento, etcétera. Sin entrar en un análisis más profundo, se puede afirmar que este trabajo nos hace conscientes de estos arquetipos y de la tendencia a polarizar nuestra percepción de las cuestiones de género: las características que una determinada sociedad asocia a los hombres y a las mujeres. Comparemos esta obra con, por ejemplo, "Marilyn Monroe" (1964) de Andy Warhol, una serigrafía del rostro de la actriz. Mientras que Warhol retrata a esta celebridad porque es una heroína de la cultura popular (y por lo tanto, reafirma el sistema de valores de esa sociedad), Kelley se embarca en una deconstrucción de los significados de este tipo de figuras, cuestionando así nuestros sistemas de creencias. Aunque los referentes en ambos casos se extraen de la cultura popular, su uso es completamente diferente.

Otra lectura superficial es lo que lleva a que las piezas de Kelley se interpreten como nostálgicas o producto del abuso infantil. Esta percepción hace patente cómo el arte se considera habitualmente desde un punto de vista post-romántico, desde el cual se ve autenticado cuando se asocia a sentimientos intensos, especialmente si son dolorosos. No nos extenderemos más sobre este punto, porque lo vamos a estudiar en profundidad en el cuerpo de la tesis. Por el momento, baste decir que esta clase de interpretaciones forman parte de los lugares comunes y clichés del arte. El trabajo de Kelley no es el producto de estas emociones, sino que lo que hace es precisamente analizar estas lecturas del arte como patrones culturales.

Su trabajo tampoco debe considerarse como pastiche posmoderno. La aparición de diferentes estilos reconocibles y configuraciones extrañas en sus obras podría llevarnos a esa conclusión, más aún si tenemos en cuenta que esta forma de arte era muy común cuando comenzó su carrera. El pastiche, como explica Fredric Jameson³⁴, se basa en la imitación de otro estilo, igual que la parodia. La diferencia es que en el pastiche, a diferencia de la parodia, no hay humor, no hay sátira, y esto se debe a que es puramente imitación vacía que no busca hacer una

³³ Sylvia Plath (1932-1963). Poetisa americana célebre tanto por su obra como por su trágico suicidio.

³⁴ JAMESON, Fredric; *Postmodernism and Consumer Society* (1983). Incluido en *Modernism/Postmodernism*, editado por Peter Brooker, Routledge (Serie: Longman Critical Readers), USA, New York. 1992. p. 167

comparación divertida, porque está en blanco, vacía de significado. Este es el *cul de sac* de una tradición estética agotada, incapaz de imaginar nuevas fórmulas y combinaciones, y que se alimenta de estilos muertos, o "*atrapados en el pasado*", según este autor. Por supuesto, la tesis de Jameson es perfectamente aplicable a lo que hemos llamado "postmodernidad ahistórica", pero no lo es al trabajo de Kelley. Este artista elige sus referentes de una manera muy consciente con el fin de explorar qué significados se crean en ese tipo de colisiones de referencias. Kelley demuestra que la comparación humorística de estilos sigue siendo posible, porque, contrariamente a lo que sucede las obras de la "postmodernidad ahistórica", para él, los referentes están cargados de significado. Así lo podemos comprobar en "Proposal for the Decoration of an Island of Conference Rooms (with Copy Room) for an Advertising Agency Designed by Frank Ghery"³⁵ (1990) ("Propuesta para la decoración de una isla de las salas de conferencias (con sala de fotocopias) para una agencia de publicidad diseñada por Frank Ghery"), en la que presenta un conjunto de decoraciones que "expone la jerarquía del lugar de trabajo"³⁶. En esta ocasión, Kelley propone pintar murales a partir del tipo de caricaturas y chistes que los trabajadores circulan por la oficina. El proyecto también incluía la creación de una ventana que conectase la sala de conferencias con la zona de reprografía.

Podríamos considerarlo como pastiche porque los murales imitan el estilo de estas caricaturas, y porque la perforación de ventanas inesperadas nos recuerda el estilo arquitectónico posmoderno de Ghery. Pero lo que Kelley hace no es una imitación vacía. Sitúa la periferia de la oficina en primer plano. Hay una cierta narrativa "oficial", una jerarquía de la oficina que generalmente se corresponde con la arquitectura. Kelley se centra en las historias menores, que se toleran (pese a ser irreverentes) porque no son una amenaza real para esta autoridad oficial, y pueden existir periféricamente como un micro-respiradero para el trabajador frente a la rigidez de la estructura de la oficina. Toma este relato y lo coloca, a una escala enorme, en la sala de conferencias, el lugar de la alta jerarquía, en la que realiza un agujero que la conecta con el cubículo de las fotocopias, el lugar de las secretarías y los asistentes "de clase obrera". Aunque el "sistema de castas" de la oficina es conocido por todos, por lo general nunca se aborda directamente. Al exponerlo tan claramente, la obra se vuelve muy divertida, y esto se debe a que la imitación de estilos no es un juego formal: está cargada de significado. Esto es exactamente lo contrario del pastiche. Como Kelley mismo dice sobre este estilo:

(...) estaba muy en contra del ambiente de los 80 del que surgí, porque era totalmente ahistórico. Había mucho pastiche posmoderno, como David Salle u otros, que consistía en

³⁵ El proyecto fue diseñado para un espacio de oficina real, y a pesar de que nunca fue aprobado, fue construido como modelo a escala para la exposición "Helter Skelter: L.A. Art in the 1990s" Museum of Contemporary Art, Los Angeles, 1992

³⁶ KELLEY, Mike, *Minor Histories. Statements, Conversations, Proposals.* Editado por John C. Welchman. MIT Press, EEUU, Cambridge, Reino Unido, Londres. 2004. p. 312

*tomar todos estos fragmentos de sitios distintos y echarlos todos en un cajón de sastre y pensar "oh, mira qué bonito" - pues sí, se ve bien, pero todo significado había sido borrado.*³⁷



Proposal for the Decoration of an Island of Conference Rooms (with Copy Room) for an Advertising Agency
Designed by Frank Ghery (1990)

1.4.2. Referentes de Kelley

*A mis padres no les gustaba el arte. Estaban en contra de todo lo que yo hacía, eso era, para ellos, lo más natural. Daba igual lo que hiciera, todo lo que hacía estaba mal y les molestaba. Así que tuve que encontrar un lugar en el que lo que yo hacía estuviese bien, y ese lugar lo hallaba solamente en la contracultura. Más tarde, investigando las historias que había tras la contracultura, me di cuenta de que la estética de la contracultura se originaba directamente en las vanguardias históricas, particularmente en el dadaísmo y el surrealismo.*³⁸

³⁷ Conferencia de M. Kelley junto a J. Welchman, Walker Art Center, 2005. Op. Cit. 1h :16 min

³⁸ MEYER-HERMANN, Eva, *Interview with Mike Kelley*. 2011. Recogida en WELCHMAN, J. C.; GOLDSTEIN, A.; BAKER, G., et al., *Mike Kelley*. Edited by Meyer-Hermann, y Mark, L. G., Steedijk Museum Ámsterdam, Delmonico Books – Prestel; Alemania, Munich, Reino Unido, Londres; EEUU, Nueva York. 2014. p. 374

Así podrían resumirse las principales influencias de Mike Kelley: la contracultura americana de los años 70, el surrealismo, el arte conceptual y algunas figuras como Joseph Beuys y, en especial, Oyvind Fahlström.

La contracultura de la que habla Kelley está marcada por la colisión entre arte y activismo político, como simboliza la figura de John Sinclair, héroe juvenil del artista. Sinclair no sólo era poeta y manager de MC5 (grupo de proto-metal rock de Detroit), sino que era el fundador del White Panther Party, partido político de extrema izquierda. En total consonancia con las reflexiones que estamos planteando en esta tesis en contra del posthistoricismo, basándonos en la postura de Kelley, Sinclair hace las siguientes audaces observaciones, entrevistado por el artista (y amigo de Kelley) John Miller:

*Soy un tipo histórico. No creo que la historia haya acabado. Creo que todo el rollo de la postmodernidad es propaganda mierdera de derechas. Es simplemente una forma de mantener las cosas parada.*³⁹

Es el momento de la psicodelia, que para Kelley significará un estado de conciencia superior en el que uno percibe su realidad como una construcción artificial⁴⁰. Entrará en contacto con figuras como Iggy Pop o Sun Ra⁴¹. Ninguno de los dos artistas le daban al público lo que quería: su arte lo forzaba a tomar posiciones que no esperaba, con lo que no podían ser pasivos espectadores hedonistas. De todas sus influencias contraculturales, el dibujante de cómics Robert Crumb merece especial mención. Para Kelley, los artistas de cómic “underground” pertenecían, sin lugar a dudas, a las bellas artes, por su posición ideológica y formal. El usar el cómic como medio les ponía, a juicio de Kelley, en línea con las aspiraciones de las vanguardias radicales de los años 60, que se rebelaban frente a los formatos tradicionales de arte⁴². Kelley asevera:

*Sin la influencia de Crumb, es posible que no hubiese acabado siendo artista, puesto que nunca estuve en contacto con arte radical o vanguardista antes de ver cómics underground.*⁴³

³⁹ SINCLAIR, J, MILLER, J, LUTZ, F, *Living Legend (John Sinclair)*, 1998. Incluido en MILLER, John, *The Ruin of Exchange And Other Writings on Art*, (Ed. Alexander Alberro), JRP Ringier, Suiza, Zurich y Les presses du réel, Francia, Dijon. 2012. p. 186

⁴⁰ Ver cita de Kelley recogida en la página 147

⁴¹ KELLEY, Mike, *Some Aesthetic High Points* (1991). Texto incluido en: KELLEY, Mike, *Minor Histories*. Op. Cit. p. 42 y 43

⁴² KELLEY, Mike, On Some Figurative Artists of the Late 1960's: Responses to Questions for Eye Infection (2001-02) Incluido en: KELLEY, Mike, *Minor Histories*. Op. Cit. p. 166

⁴³ Idem

Otro de los dibujantes de cómic muy influyentes para Kelley fue Jim Nutt. A Kelley le interesaba cómo usaba Nutt las imágenes “encontradas”. Lo compara con Rauschenberg, y afirma que mientras éste utilizaba los signos vaciados de significado, Nutt creaba unas interesantes tensiones entre la abstracción y el significado “representacional”⁴⁴.

El movimiento de las vanguardias que tiene una influencia más clara sobre el trabajo de Kelley es el surrealismo. Para éste, las teorías psicoanalíticas de Freud fueron fundamentales. Freud declara que "*el yo no es dueño y señor de su propia casa*"⁴⁵: el descubrimiento del inconsciente nos obliga a afrontar el hecho de que nuestros pensamientos y conductas no están regidos únicamente por nuestra voluntad consciente, sino por fuerzas que están más allá de lo que queremos pensar de nosotros mismos. El arte, para los surrealistas, fue una manera de adentrarse en lo desconocido, en esa dimensión de nosotros mismos que escapa a los dictados del control racional y en la que es el deseo el que gobierna. Para Kelley, el análisis se centrará en cómo se manifiesta el inconsciente en el mundo consciente: cómo, culturalmente, pintamos a los “sueños de la razón”, cómo representamos la incursión de esas fuerzas desconocidas que desestabilizan el orden con el que miramos el mundo. Su trabajo está estrechamente relacionado con los descubrimientos y consecuencias del psicoanálisis, pero siempre examinándolos desde un punto de vista crítico. Como veremos en las siguientes secciones, realizará una disección del “Síndrome de la Memoria Reprimida”, una teoría pseudo-psicológica basada en las ideas sobre la represión de Freud.

Otro movimiento con el que el trabajo de Kelley está estrechamente relacionado es el arte conceptual. Kelley estudió en Cal Arts⁴⁶, donde, debido a la orientación conceptualista de la institución (con profesores como Baldessari, Michael Asher y Douglas Huebler en aquel momento), encontró el entorno adecuado para profundizar en su “*interés en las ideas*”⁴⁷. Como afirmaba Sol LeWitt, para los conceptualistas, "*La idea se convierte en una máquina que hace el arte*"⁴⁸, y por ello, la faceta material de la obra de arte tiene una importancia secundaria o periférica. Durante su época de estudiante, Kelley se halla plenamente bajo la influencia de estas ideas, que más tarde va rechazando, llegando a considerar las restricciones visuales de los

⁴⁴ Ibídem 167

⁴⁵ FREUD, SIGMUND. *A Difficulty in the Path of Psycho-Analysis*. (*Eine Schwierigkeit der Psychoanalyse*, 1917). En *The Standard Edition of the Complete Psychological Works of Sigmund Freud*, vol. 17. London the Hogarth Press, Reino Unido, Londres, 1994. p. 143

⁴⁶ California Institute of the Arts, (Los Angeles, USA)

⁴⁷ KELLEY, Mike y FIALKA, Gerry (Entrevista), *Artists and Authors in Dialogue*. Op. Cit Min. 6.

⁴⁸ LEWITT, SOL; *Paragraphs on Conceptual Art*, Artforum magazine June, New York, USA, 1967.

conceptualistas y de los minimalistas del mismo orden que los impulsos iconoclastas que Adolf Loos⁴⁹ manifiesta en su célebre ensayo "Ornamento y Delito". Como él mismo sostiene,

Mi interés en el aumento de la visualidad comenzó a mediados de los 80, cuando empecé a trabajar con materiales de bellas artes. Anteriormente, mi trabajo estaba muy influenciado por mi formación conceptualista en Cal Arts.⁵⁰

Kelley llegará a alejarse totalmente de su educación conceptualista en un sentido formal, hasta el punto de desarrollar una estética de una marcada opulencia visual, que él describe como "maximalista"⁵¹, y que Jerry Saltz denominará "Clusterfuck Aesthetics" ("Estética del Desmadre"⁵²). No obstante, Kelley compartirá muchos puntos de partida con el arte conceptual, como por ejemplo, entender el arte como una actividad analítica, y considerar la estética, en el sentido de "lo bello" (el criterio tradicional para juzgar el arte), como un factor irrelevante a la hora de discriminar la calidad artística. Quizá, el factor más importante que Kelley tiene en común con los conceptualistas es el interés por el significado. Para ellos, el arte sólo puede ser considerado como tal si es capaz de añadir algún aspecto nuevo a la definición del arte⁵³; es decir, que el arte tiene que ser sopesado frente a un contexto histórico. Esta consciencia del marco histórico como factor que determina el significado en la realidad cultural, es fundamental para Kelley. Cabría destacar, igualmente, que muchos conceptualistas fueron magníficos escritores, dado que, como señala Joseph Kosuth en "El arte después de la filosofía"⁵⁴, el lenguaje del arte ya no era fijo, por lo cual, si el espectador no conoce el contexto de la obra, es incapaz de interpretarla. Por ello, es necesario que el artista deje testimonio de sus intenciones. Rodeado de estas ideas, es lógico que Kelley no se viese influido por el prejuicio social que dicta que los artistas ni pueden y ni deben escribir. Por ello, más tarde en su carrera y observando cómo su obra se ve malinterpretada, se decide a escribir él mismo:

Cuando era más joven, estaba tan descontento con lo que los críticos escribían sobre mi trabajo que me vi forzado a escribir sobre él yo mismo. No era algo que quisiera hacer, pero observaba cómo todas estas cosas erróneas que los críticos habían escrito sobre mí se pasaban de artículo en artículo, citadas como si las hubiera dicho yo, como si fueran mis

⁴⁹ KELLEY, Mike; SHAW, Jim; WELCHMAN, John C.: *On the Beyond*. Editado por Cristina Bechtler. Springer Vienna Architecture, Austria, Viena. 2011. p. 80

⁵⁰ KELLEY, M., GRAW, E., *Isabelle Graw in conversation with Mike Kelley*. WELCHMAN, JOHN C.; GRAW, ISABELLE; VIDLER, ANTHONY et al. *Mike Kelley*. Phaidon Press. England, London. 2011 (2nd edition, 1st edition 1999). Isabelle Graw in conversation with Mike Kelley.p. 13

⁵¹ Mike Kelley entrevistado por Gerry Fialka. Op. Cit. Min. 6.

⁵² Ver SALTZ, JERRY; *Clusterfuck Aesthetics / A manic-depressive panic attack in the face of profound information overload*, New York Village Voice, Nov 29 2005

⁵³ Ver KOSUTH, JOSEPH; *Art after Philosophy*, Studio International magazine, Reino Unido, Londres, vol. 178, 1969. *Art in Theory, 1900-1990*. p. 845

⁵⁴ KOSUTH, JOSEPH; *Art after Philosophy*. Op. Cit. p. 844.

*intenciones (...). A menudo los críticos escriben como si estuvieran hablando en nombre de la artista, y eso no es cierto.*⁵⁵

Los extensos escritos de Kelley se recogen principalmente en tres volúmenes: “Foul Perfection. Essays and Criticism”, 2003, (“Perfección hedionda. Ensayos y crítica”), “Minor Histories. Statements, Conversations, Proposals”, 2004, (“Historias menores. Declaraciones, conversaciones, propuestas”), e “Interviews, Conversations and Chit-Chat (1986-2004)”, 2005, (“Entrevistas, conversaciones y cháchara (1986-2004)”). Este magnífico legado que deja tras de sí es la fuente primaria de esta tesis. Debido a la complejidad de su posición artística y a su insistencia en la mala interpretación de su obra por parte de los intermediarios (críticos, historiadores, comisarios, ...), resulta lógico acudir a su propia historia. Kelley declaró:

*Si tú no escribes tu propia historia, otro lo hará por ti, y esa “historia” obedecerá a sus propósitos.*⁵⁶

Queremos finalizar esta sección que contextualiza el trabajo de Kelley haciendo referencia a uno de los artistas que él más admiraba: Oyvind Fahlström. Kelley le dedicó un ensayo (“Myth Science”⁵⁷) en el que queda patente que su posición artística es tan similar a la del artista sueco que, al referirse al trabajo de él, podría estar hablando del suyo propio. Recogemos, a continuación, algunos de estos comentarios.

Por su utilización de referencias de la cultura popular, el trabajo de Fahlström también podría ser considerado arte pop. Sin embargo, posee un “aura política” que una obra pop jamás tendría. Por otro lado, pese a ese aura, no puede considerarse una obra plenamente política en el sentido partidista o de activismo, ya que hay una aleatoriedad y un grado de absurdo en ella que impediría lecturas tan directas. De este modo, y como apunta Kelley, Fahlström “*juega con la tendencia del espectador a separar las interpretaciones políticas de las formales, negándose a sucumbir al precepto común de que estos términos deben plantearse como opuestos*”⁵⁸. Exactamente lo mismo podría decirse de la obra de Kelley, que es política, sin dejar por ello de ser formalista y poética. Como Kelley señala refiriéndose al artista sueco:

*La única verdadera imagen política es la que no es natural, la que desafía imágenes de la realidad preordinadas y no cuestionadas.*⁵⁹

⁵⁵ KELLEY, M., GRAW, E., *Isabelle Graw in conversation with Mike Kelley*, WELCHMAN, J.C.; GRAW, I; VIDLER, A., *Mike Kelley*, Phaidon Press, Reino Unido, Londres, 2011. (primera edición, 1999). p 8.

⁵⁶ *Ibidem* p.10

⁵⁷ KELLEY, Mike, *Myth Science*, 1995. Texto recogido en: KELLEY, Mike, *Foul Perfection*. Op. Cit.158

⁵⁸ *Ibidem*.166

⁵⁹ *Ibidem* p. 168

En otras palabras: que una obra no es política porque sacuda ante nosotros banderas con contenidos políticos, sino si es capaz de hacer que nos demos cuenta de que veíamos una cierta realidad a través de una cuadrícula que establece la cultura, que determinan las relaciones de poder vigentes en la sociedad. La información visual tiene este poder de modelar nuestra visión de mundo, y es la función del artista el “*revelar sus convenciones como constructo*”⁶⁰.

La otra faceta que más acerca a Kelley a Fahlström, y que también tiene en común con el músico y poeta Sun Ra y con Joseph Beuys, es su concepción del arte desde un punto de vista mítico. Sobre este punto nos extenderemos en la sección “Ritual Materialista”⁶¹, pero por el momento, consideremos esta descripción que hace Kelley de los puntos comunes entre Sun Ra y Fahlström, que, bajo nuestro punto de vista, también aplican al propio Kelley:

*Ambos eligen la síntesis, la complejidad frente a la simplicidad; ninguno de los dos muestra consideración alguna por cuestiones de estilo y factura; y ambos proclaman la importancia del arte como fuerza para cambiar las conciencias y al mundo. Ambos creen que no se debe adoptar ante el público una posición condescendiente, pese a que los dos usan formas populares para dirigirse al público que transforman radicalmente – “pervierten”, podría decirse- para hacerse entender. Tomando prestado el término de Sun Ra, ambos son “científicos del mito” de primer calibre.*⁶²

A nuestro juicio, estas palabras que Kelley dedica a sus admirados artistas, son un marco idóneo para acabar de contextualizar su propio trabajo.

⁶⁰ Ibídem p.168

⁶¹ Ver p. 138

⁶² KELLEY, Mike, *Myth Science*, 1995. Texto recogido en: KELLEY, Mike, *Foul Perfection*. Op. Cit. p. 174

2. LA MEMORIA Y EL MAGMA DEL DESEO

2.1. La memoria enferma

¿Por qué elegir la memoria en Mike Kelley como objeto de estudio? La memoria es un tema vital para este artista porque, en su opinión, pese a que la experimentemos como una recolección objetiva de los hechos de nuestra vida, en realidad, se construye atendiendo a una estructura *a priori*: sigue un patrón cultural. Por tanto, podemos considerarla una condición de posibilidad a la que Kelley se aproxima una y otra vez, convirtiéndose, por tanto, en una materia fundamental de su trabajo que nos permite relacionar las principales obras de su producción artística.

No obstante, Kelley no usará este concepto en términos generales. Es decir, su obra no investiga qué es la memoria, cuál es su naturaleza, dónde se localiza, etcétera. Aquello que a Kelley le interesa y lo que explora es la patología de la memoria como fenómeno cultural. Esto es, que según este artista, nuestra cultura asocia la memoria a la patología: la mirada al pasado, a la colección de nuestros recuerdos, se asocia invariablemente a las heridas psicológicas, los traumas, los conflictos no resueltos. Esos traumas de ayer son los que justifican nuestro yo enfermo de hoy. Esta es la memoria que Kelley trata y en la que centra el foco de toda su atención: el patrón cultural que dicta que todos somos lastimeros portadores de nuestros tristes bagajes psíquicos que definen quién y cómo somos en el presente y seremos en el futuro. El mero hecho de considerar este fenómeno como un constructo específico de nuestra cultura anticipa que estamos hablando de la memoria en su intersección con la fantasía, con lo imaginario, con aquello que construimos: es decir, con el arte. Dicho de otro modo, la memoria objetiva, la memoria como “grabadora” fidedigna de actos y eventos no existe. La memoria siempre está modelada por la interpretación, cuando no creada directamente por nuestra voluntad o la de otros, conscientemente o no. Kelley, como artista, estudia la creación de la memoria de acuerdo con nuestra voluntad cultural inconsciente de ser víctimas.

Por tanto, este estudio va a tratar principalmente esta faceta específica de la memoria que Kelley explora y materializa en su obra. Ciertamente, este tema puede dar lugar a muchos equívocos y malentendidos que trataremos de aclarar. El artista estudiará la memoria enferma, la memoria definida por el trauma. Pero no realizará este análisis desde una posición distante, sino poniéndose como protagonista, utilizando la primera persona en su análisis, considerándose a sí mismo producto de un pasado de abuso, pero de un abuso artístico o estético. Es decir: Kelley considera que adaptamos nuestra memoria a la narrativa de la víctima, y esto es un patrón cultural. Y para realizar su exploración artística del tema, adopta él mismo esta posición, pero considerando su “traumática” educación en lugar de los “traumáticos” hechos de su vida personal. Esta es su intención, al menos en un primer momento, pero, como veremos, este

análisis de su “yo” artístico como producto del trauma se entrelaza con otras facetas más profundas y privadas de su “yo”. Esto podría interpretarse como que Kelley había adoptado una “persona” o personaje artístico “abusado” y acabamos descubriendo que, en realidad, no era una especie de juego artístico, como un actor interpretando un papel, sino que “realmente” había sufrido abusos. Bajo nuestro punto de vista, y así lo defenderemos, esta interpretación es correcta, pero probablemente no del modo que cabría esperar (no estamos hablando de que Kelley fuese víctima de abusos sexuales, violencia física, rituales satánicos, etcétera). Como explicaremos más tarde, el “abuso” al que Kelley había sido sometido es el abuso al que todos estamos sometidos por el hecho de pertenecer a una cultura.

No obstante, hay que aclarar que interpretar la obra de Mike Kelley como producto del trauma es completamente incorrecto. Como expondremos pormenorizadamente en las siguientes secciones, su trabajo fue entendido de este modo desde un primer momento, y este fue el motivo por el cual él decidió conscientemente ocuparse del tema. La lectura del trabajo de cualquier artista como resultado de dolores y dramas psíquicos es una convención cultural, y esto es lo que Kelley nos demuestra una y otra vez. Sin embargo, el propio artista caminaba por un terreno pantanoso en el que ficción y realidad se mezclaban, y no podemos ignorar que su reciente suicidio sólo vino a reafirmar las sospechas de todos aquellos que lo consideraban un hombre atormentado cuyo arte sólo reflejaba sus conflictos internos. Sería un error conceptual que su obra quedase para siempre teñida por su suicidio cuando en realidad, el verdadero motor de su trabajo nada tiene que ver con estas cuestiones, o por lo menos, no directamente. Por ello, antes de entrar en el tema de la memoria en Kelley, considero conveniente para la correcta interpretación de la obra, centrar la perspectiva desde la cual debe analizarse el trabajo de este artista.

2.2. La masa informe del deseo



Serie “Ectoplasm”, parte del proyecto “The Poltergeist.”, (trabajo conjunto con David Askevold), 1978

Efectivamente, como veremos, la obra de Kelley hará referencia y utilizará como instrumento los temas del abuso, el trauma, la víctima, etcétera, pero ello no significa que la motivación del artista para producir arte sean estos temas. Es decir, considero importante no confundir el objeto de su análisis con su motivación, para lo cual, resulta interesante retornar al trepidante comienzo de “El Anti- Edipo”, la revolucionaria obra de Gilles Deleuze y Félix Guattari:

Está en marcha en todas partes, funcionando a veces fluidamente, a veces a trompicones. Ello respira, ello se calienta, ello come. Ello caga y folla. (...) En todas partes ello son máquinas – máquinas verdaderas, no figurativas: máquinas conduciendo otras máquinas,

*máquinas siendo conducidas por otras máquinas, con todas las conexiones y acoplamientos necesarios.*⁶³

En esta obra, los autores presentan una jerarquía de la realidad muy diferente a la que experimenta la persona “normal” (la persona cuerda, la que está en su sano juicio). Toman como referencia el universo en el que existe el esquizofrénico, un panorama en el que no hay dentro ni fuera, arriba o abajo, en el que todo está conectado, todo está conectado a su cuerpo y hay movimiento. El movimiento es lo que atraviesa todo el sistema, lo que va creando las distintas conexiones que se multiplican y divergen y convergen y se vuelven a multiplicar: el movimiento de este sistema es el deseo.

Estamos hablando aquí del deseo como fuerza primera, primordial y pre-lógica, del deseo como el primer y único tono de un universo vacío, que, a fuerza de deseo construye, multiplica, conecta, fluye, reordena. Para Deleuze y Guattari, “El Anti-Edipo” es su manera de presentar la dinámica esquizofrénica del deseo, sobre todo, como una acción política, un método para combatir el fascismo, como afirma Foucault, “*el fascismo en todos nosotros, en nuestras mentes y en nuestro comportamiento diario, el fascismo que causa que amemos el poder y todo aquello que nos domina y nos explota*”⁶⁴.

Kelley, como ya hemos señalado, estudia la memoria patológica como patrón dado en nuestra cultura, y del mismo modo, su obra evidenciará y analizará muchas otras de las estructuras predeterminadas a través de las cuales entendemos el mundo, y que para nosotros, constituyen la realidad jerarquizada, ordenada, “normal”. Pero, tanto como es erróneo confundir los objetos de su análisis con sus motivaciones o sus filias, también lo es acercarnos a su obra concentrándonos sólo en aquello que analiza. Si tomamos esta perspectiva, siempre nos encontraremos mirando lo que tenemos delante, comprobando que la acción, en realidad, está teniendo lugar en otro lado.

La obra de Kelley exuda deseo. Las estructuras dadas, lo institucionalizado, los *a priori* culturales, en definitiva, aquello que da solidez al suelo bajo nuestros pies, se quiebra en su arte. Estas estructuras aparecen en estado de disolución, ya no son un bloque inamovible, sino meras placas, casi como escamas a punto de ser absorbidas por el vasto magma del deseo. Y es precisamente de este deseo definido por Deleuze y Guattari del que hablamos: el deseo que rebosa cualquier estructura unificadora y totalizadora, el deseo que prolifera, y sobre todo, que

⁶³ DELEUZE, Gilles, GUATTARI, Felix, *Anti-Oedipus. Capitalism and Schizophrenia*. (*L'Anti-Oedipe*, 1972), University of Minnesota Press, EEUU, Minnesota, 2000. P.8

⁶⁴ *Ibidem*, P. xiii

produce, el deseo que arrasa con todo lo uniforme y uniformador, sistematizado y estable. Para este deseo que es previo a todo, que es salvaje y que es brutal, cualquier forma de cultura, de institución, de regla, de civilización, es un artificio, una fantasía que creamos los seres humanos para tener la ilusión de orden y control, para protegernos de la cruda violencia del deseo y para generar una sensación de seguridad ante nuestro flagrante desconocimiento e incapacidad de conocer.

Por ello, podemos afirmar que la obra de Kelley no se define por las estructuras que analiza, sino por aquello innombrable e in-simbolizable, por aquello previo a la lógica y al sentido que se cuele inevitablemente por sus grietas. Como él mismo sostiene, el arte es para él una zona segura desde la cual explorar “*lo que no tiene sentido y lo extático*”⁶⁵. Este es el motivo por el cual si, en su obra, sólo contemplamos aquello que analiza, se nos escapa completamente aquello por lo cual su trabajo es vibrante, excitante, inquietante, y grotescamente sobrecogedor. La obra de Kelley explora el deseo de la única manera en la que se nos hace consciente: en la fractura de nuestras múltiples maniobras de ocultación y sublimación del mismo. Es decir, que como seres humanos, que desde que nacemos se nos adoctrina a comprender, sentir y ordenar la realidad de una manera, el único momento en el que somos conscientes de que nuestra forma de experimentar el mundo es artificial y normativa, se da cuando esa imagen de la realidad se quiebra, en los momentos en los que lo normal o familiar se vuelve extraño. En esos momentos, por así decir, de irrealidad de nuestra realidad, no es que veamos la cara de lo que no la tiene, no es que podamos nombrar lo que no tiene nombre. Pero ahí está, y de pronto, por un momento, lo que conocemos se sumerge en el magma indiferenciado previo al momento en el que “aprendimos a diferenciar”. Podría pensarse, dado lo misterioso y críptico de estas explicaciones, que estamos hablando de un más allá, de algo trascendente, como lo divino o sagrado. En absoluto. Hablamos, por el contrario, de los límites de lo que conocemos, o dicho de otro modo: de lo que sucede en los borrosos márgenes de las estructuras artificiales mediante las cuales comprendemos o experimentamos el mundo.

Como ejemplo de este sistema que oscila entre el orden (lo establecido, lo institucional, la imagen construida del mundo que nos escuda) y el deseo, son particularmente significativas aquellas obras de Kelley que giran en torno a la figura de la chica “Land O’Lakes” (1974/1994). Se trata del dibujo de una doncella india elegida como imagen de marca de la mantequilla “Land O’Lakes” (muy consumida en la América de la infancia y juventud de Kelley). Es una muchacha virginal arrodillada, que sonríe mientras sujeta el paquete de mantequilla en el que

⁶⁵ KELLEY, Mike; SHAW, Jim; WELCHMAN, John C.: *On the Beyond*. Op Cit. P. 32 y 33



Chica de la mantequilla Land O'Lakes. A la derecha, "transformada".

ella misma se ve retratada. Kelley explica que ésta fue la primera imagen que le resultó sugerente sexualmente⁶⁶. Los adolescentes de su generación jugaban a doblar el dibujo de la chica, de modo que sus rodillas, que sobresalían de su traje de india, quedaban situadas a modo de pechos desnudos. Lo placentero de la maniobra para Kelley no era contemplar los pechos de la india, sino precisamente el acto de doblar el papel, reorganizando así su cuerpo, ya que ello despertaba en él *"la maravillosa confusión de una etapa pre-genital anterior"*⁶⁷. Kelley se refiere a que aprendemos a canalizar, sentir y manifestar nuestro deseo sexual atendiendo a una serie de concepciones y regulaciones tácitas estrictas, siendo este adoctrinamiento tan inconsciente que nuestra experiencia de lo sexual nos resulta de lo más natural. El juego de reconfiguración física de la chica Land O'Lakes atendiendo al deseo, le retrotrae a un estado en el que toda la normativa sexual que uno va adquiriendo al hacerse adulto aún no ha sido activada, y en la que es el deseo el que construye el mundo, de formas que, al adulto "institucionalizado", le parecen monstruosas.

Habla Kelley en el mismo texto de dos factores históricos que determinan el significado de su fascinación con la doncella india y con el juego de los dobleces. El artista creció en el Medio Oeste americano, imbuido en la nostalgia de un pasado indio idealizado cuya imagen explotaban constantemente los medios de comunicación con fines comerciales. Años más tarde, se traslada a Los Ángeles, cerca de la frontera mejicana, donde diariamente se encontraba con personas de ascendencia india, que por estar vivas, resistían la idealización de los desaparecidos nativos de su lugar de origen. Al mismo tiempo, en este periodo (en concreto, en 1989), estalla el

⁶⁶ KELLEY, Mike: *Land O'Lakes / Land O'Snakes* (1996). Texto recogido en: KELLEY, Mike, *Minor Histories* Op. Cit. p. 84

⁶⁷ Ibídem 85

escándalo del secuestro de un chico de Tejas en un pueblo fronterizo por parte de una banda de traficantes de droga que practicaban rituales satánicos como forma de adquirir la energía que procedía del mal; el joven estudiante fue víctima sacrificial de estos rituales perversos de Santería. La alta sacerdotisa de esta banda era Sara Aldrete. El cerebro del gringo acabó en su olla “nganga”, un terrorífico estofado de fragmentos humanos y otros aditivos. Aldrete se convierte en el reverso erótico y oscuro de la doncella Land O’Lakes en el imaginario del artista. Así, la imagen desplegada es la virgen india; plegada, es la abominable sacerdotisa. En los cuadros que inspira la chica de la mantequilla, Kelley explora esta lucha psicosexual de su propio deseo: por un lado anhela la comunión con el universo erótico, misterioso y ominoso simbolizado por Aldrete, mientras que por otro, acaba retornando al orden maternal e idealizado de la chica Land O’Lakes. Kelley traza un paralelismo entre el regreso al orden de la india y la capitulación a las leyes de la pintura: finalmente, se decide por que sus cuadros estén bien compuestos, equilibrados, etcétera (que sean “buenos”), en lugar de sucumbir al deseo oscuro y caótico simbolizado por la sopa “nganga”.



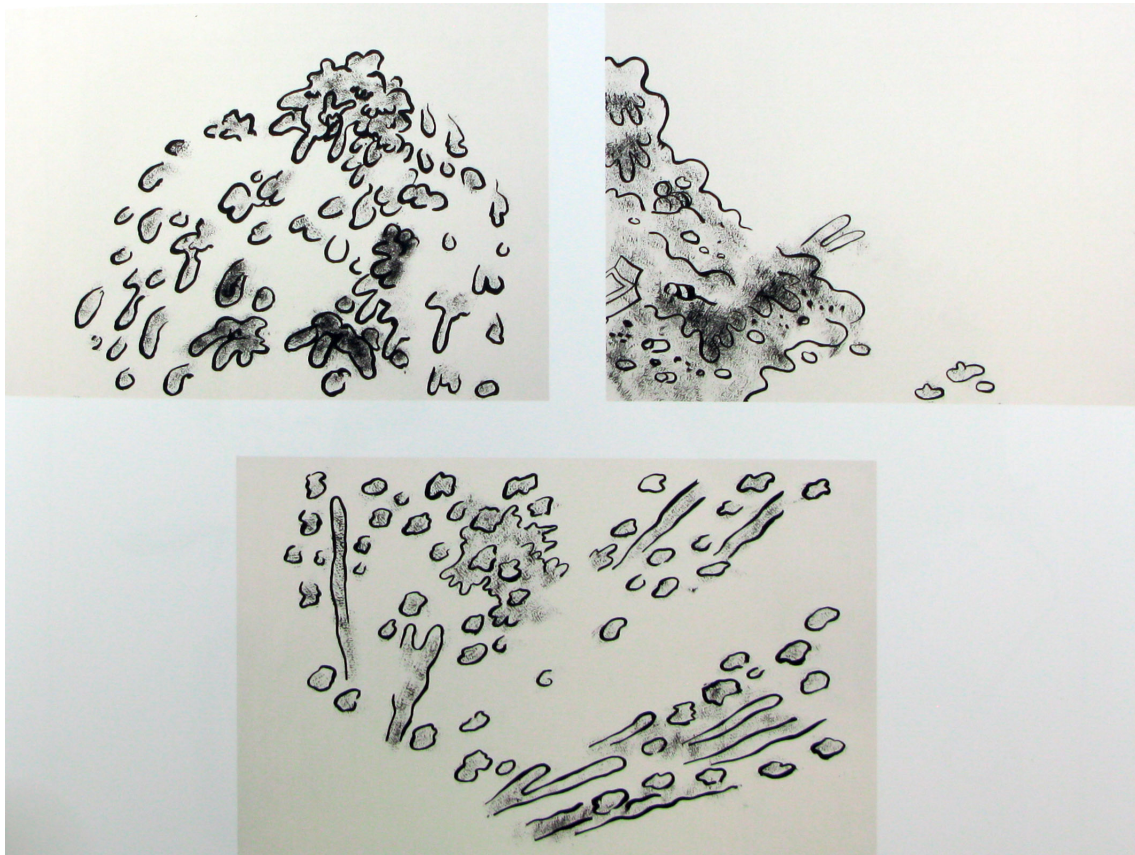
“Land O’Lakes”, 1996, técnica mixta/ papel, 59,69 x 45,72 cm

La intrusión del deseo como elemento foráneo que desestabiliza la solidez del orden será una constante en el trabajo de Kelley. La masa informe, ya sea como ectoplasma, como alienígena gelatinoso o simplemente como detrito, se convierte en protagonista de muchas de sus obras, como manifestación física de la anarquía de lo informe movilizada por el deseo, que, como adoctrinados miembros de nuestra cultura, miramos con asco, con miedo, escandalizados, o en cualquier caso, con resistencia. Por ello, Kelley le dedica una serie a la porquería en sus “Seventy-four Garbage Drawings and One Bush”, 1988 (“Setenta y cuatro dibujos de porquería y un arbusto”). Esta serie deriva de Sad Sack, una colección de cómics que en principio se publicó en una revista militar, pero que más tarde (a partir de 1957) se distribuyó al público general, enfocándose a los lectores infantiles. Cuentan las peripecias del protagonista, Sad Sack, en un entorno militar, que se convierte en una metáfora de la familia. Según Kelley, las historias tratan fundamentalmente de “*la destrucción del orden a través de la intrusión de la porquería*”⁶⁸. En sus dibujos, Kelley toma las viñetas de los cómics y elimina todos los elementos salvo la basura, dejándola aislada y como único protagonista. Esto podría interpretarse como una especie de oda a la inmundicia, pero no es así. Como explica Kelley, al aislarla, se desplaza la atención, y por tanto, se altera la definición de orden, ya que ahora la porquería se convierte en algo específico, ordenado incluso. De este modo, el artista demuestra que considerar algo repugnante, informe, abyecto, depende de dónde o a qué pongamos el marco. Dicho de otro modo: lo informe es una amenaza cuando aparece como intruso del orden. Si lo informe se aísla, su forma se hace concreta; entonces se vuelve inofensivo (en cierta manera, es una operación no demasiado diferente a lo que realiza, en el expresionismo abstracto, en el que los límites del cuadro permiten verlo como tal, y no sólo como caos de manchas y líneas al azar)⁶⁹.

Para Kelley, este será un tema realmente fundamental de su teoría y de su trabajo artístico: cómo culturalmente le damos forma a las cosas, sobre todo, a las que no la tienen. A lo que nos referimos es a que conocemos cualquier objeto a través de la forma, ya sea a través de la forma que otorgan las palabras, las representaciones visuales, las fórmulas matemáticas, etcétera. Darle forma a algo significa diferenciarlo, separarlo de lo indiferenciado o del caos. La cuestión es que nuestros sistemas de orden se ven comprometidos en su verosimilitud por la intrusión

⁶⁸ KELLEY, MIKE: *Three Projects: Half a Man, From My Institution to Yours, Pay for Your Pleasure* (1988). Texto recogido en: KELLEY, Mike, *Minor Histories*. Op. Cit.16

⁶⁹ Esta misma comparación la realiza Kelley refiriéndose a Jackson Pollock, en: KELLEY, Mike y WELCHMAN, John C. (Conferencia), *Contemporary art in Conversation*, Walker Art Center, EEUU, Minneapolis, 2005, Min 45



“Garbage Drawings” #58, #71, #68, 137, 16 x 90,81 cm, 1988

de lo amorfo, que entra en erupción e irrumpe en nuestra realidad por acción del deseo. ¿Cómo representamos a este intruso? ¿Cómo revela la cara que le pintamos aspectos de nuestras creencias colectivas? ¿Lo pintamos con la cara de Dios? ¿Lo pintamos como un monstruo? En este sentido, las investigaciones de Kelley sobre la ufología son reveladoras. Como comenta en su conversación sobre la misma con el artista Chris Wilder:

*Estos seres, o lo que quiera que sean, únicamente te permiten ver los clichés que ya estás programado para ver. (...) Puede que sea un error pensar en los alienígenas como seres de ningún tipo; quizá, de lo que estamos hablando aquí es más cercano a lo que se ha denominado “el inconsciente”. Es algo a lo que no tenemos acceso; uno sólo puede obtener arquetipos, aspectos de un inconsciente colectivo cuando éstos se introducen en nuestra percepción a modo de clichés sociales. Es por ello que las historias de OVNI son siempre iguales(...)*⁷⁰

Lo que a Kelley le interesa del fenómeno no es si existen los extraterrestres y si contactan con nosotros. Su fascinación se centra fundamentalmente en cómo se representan, cómo estas

⁷⁰ KELLEY, Mike: *Weaned on Conspiracy: A Dialogue Between Chris Wilder and Mike Kelley* . (1998)
 Texto recogido en: KELLEY, Mike, *Minor Histories*. Op. Cit. 395

representaciones van cambiando, y cómo estos cambios se corresponden con la imagen de mundo y jerarquía de valores de una sociedad determinada. El fenómeno OVNI es la manera en la que, en este caso, se representa al “intruso”. Como menciona Kelley en algunos de sus textos, Jung, en su momento, lo interpretaba como una “visión colectiva”⁷¹ que reflejaba el deseo de unidad y orden de esa cultura tras las fracturas mentales causadas por los horrores de la Segunda Guerra Mundial. Por ello, los UFOs adoptan forma de mandorla, símbolo colectivo de la unidad asociado a lo religioso (como por ejemplo, la mandorla en la que a menudo se representa a Jesucristo o la Virgen María). En su ensayo “The Aesthetics of Ufology”⁷², 1997 (“La estética de la ufología”), Kelley realiza un interesante estudio sobre cómo va cambiando la manera en la que se representa a los alienígenas, atendiendo a los testimonios (y “pruebas”) de los contactados, testigos y abducidos, y también a cómo se los retrata o imagina desde el cine, el cómic y la literatura. El alienígena como criatura noble con intenciones elevadas aparece en los años 50. Entre los 50 y los 60, pasa a ser representado como masa informe, que Kelley interpreta como “abiertamente psicosexual”⁷³. A partir de los 70, la forma dominante del extraterrestre es la de figura gris pseudo-infantil que perdura hasta nuestros días. Este cambio lo explica Kelley del siguiente modo:

*La mentalidad infantil, pre-consciente de la sexualidad a la que se dirige el alienígena informe genital ha sido reemplazada por una que sí es consciente de la sexualidad, pero que teme la victimización sexual. Si estos tempranos alienígenas informes eran (...) sustitutos genitales que representaban ansiedades de castración (...), estos han sido sustituidos por representaciones simbólicas manifiestas de imágenes de abuso infantil.*⁷⁴

Es fácil confundir a Kelley tanto con un perverso amante de la escatología y lo inmundo en general, como con una especie de místico que explora lo que está más allá de las fronteras de nuestro conocimiento. Al fin y al cabo, como sostenía Bataille, lo excremental está íntimamente relacionado con lo divino, porque ambos son “cuerpos foráneos” frente a nuestra cultura homogénea y asimiladora⁷⁵. No es ni lo uno, ni lo otro. El impulso de su obra, como sucede con los surrealistas, es el deseo. Pero mientras que éstos buscaban formas de representar el paisaje del inconsciente (lo que está más allá de lo consciente), el trabajo de Kelley lo invoca a través de cómo éste se manifiesta en nuestras producciones culturales: cómo penetra nuestra cultura, qué forma le otorgamos, por qué ésta y no otra. Es decir, explora lo que está más allá de lo

⁷¹ KELLEY, Mike: *The Aesthetics of Ufology* (1997). KELLEY, Mike, *Minor Histories*. Op. Cit. 406

⁷² *Ibidem* p. 400

⁷³ *Ibidem* p. 404

⁷⁴ *Ibidem* p. 405-406

⁷⁵ *Ibidem* p. 402

consciente una vez ha sido procesado por el consciente y representado por la cultura (por tanto, cuando ya no está *más allá*).

2.3. Memoria y Deseo

Por tanto, podemos concluir que el mar de fondo de la obra de Kelley es el deseo, en su viscosa y liminal magnitud, y que debemos contemplar sus trabajos desde el punto de vista de este dinamismo: nunca como sistemas estáticos, siempre palpitando sobre el magma de lo informe. La patología es la forma que, según Kelley, le damos en esta cultura a la memoria, y por ello se convierte en un tema fundamental para este artista: es ésta una expresión de nuestro inconsciente colectivo. Por tanto, sus obras relativas a este orden de la memoria siempre hay que entenderlas en conjunción con la dinámica incandescente del deseo.

En los siguientes capítulos, por tanto, nos centraremos en los juegos exploratorios de la memoria patológica de Kelley. Pero debemos introducir, de nuevo, una salvedad: que ésta sea la forma que, según él, le damos a la memoria en nuestra cultura, no significa que esta sea *su* manera de concebir la memoria. Según hemos visto en las obras relativas a la chica Land O'Lakes (1974/1994), así como en los "Garbage Drawings" (1988), Kelley se está aproximando a la memoria (a sus propias experiencias y recuerdos) de un modo que nada tiene que ver con ésto. Es decir: la memoria enferma implica una narrativa afligida: los recuerdos se encadenan a modo de historia, cuyo sentido final se halla en los traumas. El modo en el que Kelley retorna a sus recuerdos y los utiliza en obras como las citadas está muy alejado de la narratividad en este sentido, y también de lo quejumbroso y enfermo.

Para explicar esto, remitámonos al fascinante artista alemán Hans Bellmer (1902-1975), famoso desde su primera muñeca "*Die Puppe*" de 1933, que materializa su concepción del cuerpo como anagrama (esto es, como oración cuyas partes se pueden reordenar una y otra vez atendiendo al deseo). Bellmer afirmaba:

El punto de partida del deseo con respecto a la intensidad de las imágenes, no se halla en ninguna totalidad perceptible, sino en el detalle... Lo que es vital retener del monstruoso diccionario de analogías /antagonismos que constituyen el diccionario de la imagen es que un determinado detalle como una pierna es perceptible, accesible a la memoria y está disponible, en resumen, es real, sólo si el deseo no lo confunde fatalmente con una pierna. Un objeto que es idéntico a sí mismo carece de realidad.⁷⁶

⁷⁶ BELLMER, Hans, *L'Anatomie de L'Image* (Paris: Terrain Vague, 1977), citado en: KELLEY, Mike, *Playing with Dead Things: On the Uncanny*. (1993) Texto recogido en: KELLEY, Mike, *Foul Perfection*. Op. Cit. p. 85

Este fragmento lo cita Kelley en su texto “Playing with Dead Things: On the Uncanny”, 1993 (“Jugando con cosas inertes: sobre lo siniestro”), seguido de la frase de su propio cuño: “*La oración de la experiencia se recuerda a través de la sintaxis de los momentos recordados*”⁷⁷. Continuando con el ejemplo de Bellmer: lo que activa el deseo al contemplar la pierna no es la pierna en sí, sino que la pierna abre la puerta a la multitud de asociaciones, analogías, antagonismos, sensaciones táctiles, olfativas, etcétera que convoca la pierna en la memoria, en la fantasía, y en el recuerdo de la fantasía. Para que la pierna sea pierna, debe verse inmediatamente sustituida por otra cosa, debe ser vehículo que transporte al deseo a todos los objetos y piernas asociados, a todos los anhelos secretos y los tactos recordados. Si la pierna es idéntica a ella misma, efectivamente, carece de realidad, no es nada: sólo sabemos lo que es cuando ha encendido nuestra maquinaria de referencias comunicantes que es el recuerdo. Esta es una manera bien diferente de concebir la memoria: como fogonazo de luz que de pronto ha iluminado una cantidad masiva de ideas, experiencias, sensaciones, fantasías, ilusiones, que se distribuyen en algún lugar de nuestra memoria y que se conectan de esta manera de miles de otras formas posibles. Es esta convocatoria torrencial de información la que le da realidad al objeto que tenemos delante.

Muchas de las obras de Kelley funcionan prácticamente como una reconstrucción de esta red iluminada del recuerdo. Ejemplo de ello es “Black Out”⁷⁸, 2001, una instalación que versa sobre la reconstrucción de sus memorias juveniles en Detroit, compuesta de una escultura que emula al astronauta John Glenn y otra serie de elementos. Kelley “imita” una estatua del astronauta que se encontraba en la biblioteca de su instituto, y la cubre con restos (cristales, metal, cerámica) que encuentra en el río de Detroit, simulando la práctica de artesanía popular canadiense conocida en inglés como “memory ware”⁷⁹. La escultura aparece acompañada de fotografías en las que muestra, entre otras cosas, los coloridos restos en el río, o la figura original de la biblioteca. También incluye un archivo que describe el entorno local de aquellos años de instituto en los que se iniciaba su desarrollo artístico (“Local Culture Pictorial Guide”, 2001 / “Guía pictórica de la cultura local”), y una colección de fotografías que documentan su viaje en barca a las islas del río de Detroit, entre las cuales aparece de nuevo la chica Land O’Lakes. Otro de los elementos de la instalación es un video hecho a partir de la película “First Man into Space” (1959) (“El primer hombre en el espacio”), en la que el astronauta protagonista, debido a complicaciones de la misión, acaba recubierto de una especie de roca.

⁷⁷ KELLEY, Mike, *Playing with Dead Things: On the Uncanny*. (1993) en KELLEY, Mike, *Foul Perfection*. Op. Cit. 85

⁷⁸ En este contexto, “Black Out” podría traducirse como “laguna en la memoria”

⁷⁹ No hay un término específico en español, pero nos referimos a aquellos objetos –como botellas– cubiertos de pequeños componentes –como conchas.

Kelley pensaba en él cada vez que pasaba al lado de la figura de Glenn de la biblioteca de su instituto.



Foto de la instalación "John Glenn Memorial Detroit River Reclamation Project (Including the Local Pictorial Guide, 1968-1972, Wayne/Westland Eagle), 2001

Esta obra de Kelley es la conjunción de una multitud de asociaciones, en la que confluyen la figura histórica de Glenn (muy reconocible para la cultura americana), materiales autóctonos de deshecho, prácticas de artesanía popular, referentes del imaginario del artista, etcétera. “Black Out”, 2001, describe un momento en la biografía de Kelley, el momento en el que se inicia su andadura artística. Pero esta descripción no se hace a través de las cosas en sí mismas, sino a través de las cosas “reales”, es decir, las cosas en relación con su red asociativa (modeladas simbólicamente según ésta), que es lo que les da sentido, y por tanto, es de lo que depende su realidad.

Asimismo, es vital tener en cuenta que en esta recreación simbólica de *su* memoria biográfica se da una intersección con la memoria colectiva –la historia. Kelley se ocupa muy abiertamente de incluir elementos que localizan este momento preciso que describe en un lugar y en una época concreta. En realidad, distinguir entre la memoria personal y la “histórica” no tiene sentido en su obra, dado que, como ya se ha indicado, no son dos elementos diferenciados. Kelley retrata su percepción del recuerdo de aquel momento moldeado ineludiblemente por un determinado entorno sociocultural, que evidencia a través de estrategias como el uso de referentes históricos reconocibles (como la figura de John Glenn) y la inclusión de un archivo de los acontecimientos culturales de aquel momento recogidos en medios de comunicación vernáculos. Su memoria de aquel tiempo no puede entenderse aislada del momento histórico preciso en el que se estaba construyendo. Y por otro lado: ¿puede concebirse la historia aislada de la memoria individual? La versión de la historia “oficial”, digamos, “la que queda en los anales”, es una, y ha sido escrita siempre atendiendo a determinados intereses. Pero la historia vive, es “real” sólo injertada en la enredadera asociativa del recuerdo de cada uno. Así, John Glenn vive en la memoria de Kelley asociado a la biblioteca, a “First Man Into Space”, al lodo de las islas del río de Detroit, al olor a mantequilla de la chica india, etcétera. Por tanto, la memoria individual es un agente desestabilizador de la historia oficial, que potencialmente puede revivir la historia sumergida, la no oficial, la oprimida.

Estamos, por tanto, hablando de una concepción de la memoria productiva, frente a la esterilidad crepuscular de la memoria enferma. Esta memoria no sigue un orden establecido (como el de la fábula patológica), su lógica no es ni racional ni lineal: es más bien esquizofrénica. Dicho de otro modo, la lógica de esta memoria es poética. El objeto invoca en la memoria todo tipo de información interrelacionada a través de estrategias que se pueden describir con tropos: metáfora, metonimia, sinécdoque, paranomasia. Y este tipo de asociaciones que despiertan frente al objeto y que definen su realidad, pueden cambiar y cambian constantemente; mientras sigamos vivos y acumulando experiencias, continúa esta producción mental poética que en cada visita al objeto cambia su realidad. Mientras la memoria

enferma es la tediosa repetición de nuestra propia historia interpretada desde una perspectiva victimista, la memoria “esquizofrénica” es la memoria productiva, la memoria eterna fabricante de máquinas poéticas.

No es que Kelley trate la memoria en algunas ocasiones como “patológica” y en otras como “poético-esquizofrénica”. Se interesa por la primera como estructura *a priori* cultural, pero, por otro lado, su comprensión del funcionamiento de la memoria como agente de realidad de las cosas es “Bellmeriano”. De este modo, Kelley va a utilizar la estructura de la memoria “patológica” como armazón o arquitectura fundamental de las obras, sobre la que reconstruirá la memoria “esquizofrénica” con todo su potencial productivo poético.

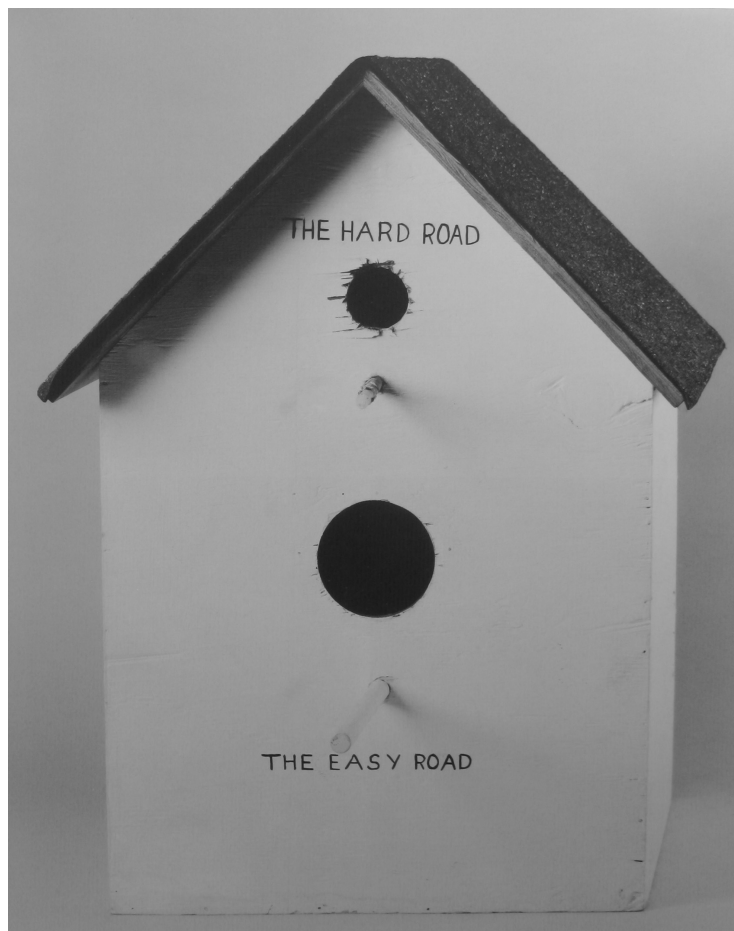


“Black Out”, 2001

2.4. El Síndrome de la Memoria Reprimida

El interés de Kelley por la memoria patológica surge como reacción a la manera en la que el público había comprendido sus trabajos de finales de los 80. Nos referimos en concreto a sus piezas compuestas a partir de muñecos, que son sus obras más famosas y aquellas con las cuales se le sigue identificando, pese a haber dejado de producirlas al comienzo de los 90. En un principio, la memoria no formaba parte de sus intereses, y sólo fue a causa de esta reacción que se convirtió para él en el tema que exploraría a partir de entonces.

Desde su época de estudiante en Cal Arts en los años 70, sus obras habían jugado con sutiles cuestiones formales y con la relación entre las formas y sus valores simbólicos asociados. Ejemplo de ello son sus “Gothic Birdhouses” (“Cajas nido góticas”) de finales de los 70, en las que genera una correspondencia poética entre búsqueda de la altura en la arquitectura gótica, símbolo del anhelo de elevación moral, y las cualidades aéreas de los pájaros. A finales de los años 80, Kelley se estaba planteando el mismo tipo de preguntas formales y simbólicas, utilizando en este caso materiales como peluches y otro tipo de juguetes.



“Catholic Birdhouse”, 1978



“More Love Hours Than Can Ever Be Repaid”, 244 x 322,5 x 15 cm, 1987

En su obra “More Love Hours Than can Ever be Repaid”, 1987, (“Más horas de amor de las que jamás podrán ser saldadas”), reflexionaba sobre la economía del regalo. En esta época, algunos artistas habían comenzado a producir obras contemplándolas directamente y sin ningún tipo de excusas como mercancías (como, por ejemplo, Jeff Koons o Haim Steinbach). Ante esta situación, otros artistas defendían que si la obra de arte fuera regalada, escaparía este ciclo de mercantilización. Kelley entendía que, pese a que en este segundo caso no hubiera intercambio de dinero, el regalo también formaba parte de una economía, en la que el receptor del obsequio adquiriría una deuda, en este caso, de cariño acompañada por un inevitable sentimiento de culpa, al no saber cómo cuantificar lo debido. Por ello, comenzó a interesarse por los objetos realizados a mano con el único fin de ser regalados, como los muñecos de trapo. “More Love Hours...” es un tapiz realizado cosiendo esta clase de materiales, que el artista había adquirido en mercadillos y tiendas de segunda mano. Producir uno sólo de aquellos juguetes le habría tomado al desconocido autor una gran cantidad de horas. Si a cada hora empleada en manufacturar el muñeco le correspondiese una cierta cantidad de amor esperada como pago, sería imposible llegar a pagar las horas de amor adeudadas contenidas en el tapiz de Kelley, en



“Craft Morphology Flow Chart”, 1991

el que se apiñan decenas de muñecos. De ahí el título de la obra: “Más horas de amor de las que jamás podrán ser saldadas”.

Esta acumulación masiva de juguetes en “More Love Hours...” que repetirá en otras como “Plush Kundalini and Chakra Set”, 1987 (“Kundalini de felpa y juego de chakras”) había llevado al artista a considerarlos fundamentalmente desde una perspectiva formal: tenían cualidades materiales específicas que se podían categorizar fácilmente, y él pensaba que aquello debía tener alguna relación con su uso⁸⁰. De este tipo de consideraciones surgieron sus “Arenas”, 1990, en las que componía grupos de muñecos sobre mantas. Como los espectadores tendían a imaginar una narrativa implícita en este tipo de composiciones, utilizó los que estaban especialmente sucios, como forma de generar una distancia analítica desde la cual el público pudiese contemplarlos como objetos “no sentimentales”, por así decir.

La última de las obras que Kelley realizó con este tipo de materiales fue “Craft Morphology Flow Chart”, 1991, (“Diagrama de flujo de morfología artesanal”). En ella, el artista quería

⁸⁰ KELLEY, Mike, *In the Image of Man*, 1991. Texto recogido en: KELLEY, Mike, *Minor Histories*. Op. Cit.p. 52



“Craft Morphology Flow Charts” (detalles), 1991

recaltar el carácter material y formal de los muñecos, para lo cual siguió tres estrategias. En primer lugar, tomó un amplio grupo de ellos, los distribuyó sobre mesas a modo de “evidencia” y los clasificó atendiendo a su tamaño y a la técnica mediante la cual habían sido realizados. Segundo, acompañó a cada muñeco de una regla medidora y lo fotografió. Y por último, escogió un grupo representativo entre la colección (en este caso, los monos hechos con calcetines) y los presentó en un dibujo de gran tamaño en blanco y negro, emulando el estilo de las ilustraciones arqueológicas.

Podemos concluir, por tanto, que la intención de las obras era, de nuevo, la disección de la forma y de las relaciones entre ésta, sus valores simbólicos y su uso. Para su sorpresa, su trabajo, que tuvo un éxito demoledor, no fue interpretado desde una perspectiva analítica. El motivo del muñeco generaba en el público una serie de asociaciones inmediatas completamente arraigadas en su sistema de creencias culturales y personales. Por muchas reiteraciones reflexivas y de contexto que introdujese Kelley, el espectador era incapaz de sobreponerse a los significados que asumía, y jamás llegaba a considerar el muñeco como un objeto. Así explicaba el artista el sentido en el que se interpretaban los peluches en sus piezas:

Los espectadores invariablemente deseaban que fueran pseudo-niños, y no querían abandonar esta creencia. Generalmente, que estuvieran usados y sucios no se interpretaba como el resultado de que los niños hubieran jugado con ellos, sino como un símbolo del maltrato adulto hacia los niños. Los juguetes se convirtieron en esculturas de niños. Para poder explicar mi supuesta fascinación con el abuso, los espectadores también tendían a proyectar sobre mí (el hacedor de tales objetos) algún tipo de trauma histórico. No podían permitir que mi rol artístico en relación con estos objetos sobredeterminados fuese analítico; debía existir una “verdadera” conexión psicológica –y patológica– entre mis

*materiales y yo. Se me tomaba como un infantilista, posiblemente un pedófilo, o una víctima de abusos.*⁸¹

Pese a que esta interpretación de la figura de Kelley y de su trabajo sigue siendo la más común, debe ser contextualizada en los Estados Unidos de los años 80. Desde entonces, y hasta hace muy pocos años, se popularizó masivamente el “Síndrome de la Memoria Reprimida”. Esta idea se basa en las teorías sobre la represión de Freud, quien consideraba que ésta se produce cuando ciertos eventos traumáticos desestabilizan el equilibrio mental del sujeto tanto que no logran cruzar el umbral de su consciencia, aunque causan ciertos comportamientos sintomáticos⁸². Como señala la psicóloga Elizabeth Loftus, los manuales y artículos sobre psicología no recogen información o investigación alguna sobre el tema hasta casi cien años después de que Freud formulase estas ideas. La misma autora opina que mientras que la teoría de Freud debía considerarse como una metáfora, los analistas modernos habían literalizado su sentido⁸³.

El “Síndrome de la Memoria Reprimida” cautivó la imaginación colectiva de la América de la época. De hecho, se puede considerar una de las primeras *enfermedades mediáticas*⁸⁴. Por todo el país surgieron casos de presuntas víctimas que habían recuperado sus recuerdos traumáticos con ayuda de “terapeutas”. Libros como “The Courage to Heal” (“El coraje de sanar”), en el que se afirma que si uno siente que han abusado de él y muestra síntomas, eso demostraba indudablemente que el abuso se había producido⁸⁵, se convierten en best-sellers. Terroríficas historias de abusos se pregonan constantemente en los medios de comunicación. Se modifica el marco legal de modo que, si una víctima de abusos sexuales ha recuperado su memoria del incidente recientemente a través de terapia, puede presentar cargos frente al supuesto responsable⁸⁶, y se condena a presuntos agresores basándose sólo en el testimonio de la víctima⁸⁷.

⁸¹ KELLEY, Mike, *Architectural Non-Memory Replaced with Psychic Reality* (1996). Texto recogido en KELLEY, Mike, *Minor Histories*. Op. Cit. p. 320

⁸² FREUD, SIGMUND. *Introducción al Psicoanálisis*. (*Vorlesungen zur Einführung in die Psychoanalyse*, 1916-17) Alianza Editorial. España, Madrid. 1988. Este libro es una reproducción de las conferencias y cursos que ofreció Freud entre 1915 y 1917. p. 310-312

⁸³ LOFTUS, Elizabeth; KETCHAM, Katherine, *The Myth of Repressed Memory*. St. Martin's Griffin, EEUU, Nueva York, 1994. p. 152

⁸⁴ Por las mismas fechas, Tony Oursler en la instalación “Judy” (1994) y otras obras, reflexionaba sobre el “Síndrome de Personalidad Múltiple”, que la academia científica no ha aceptado como tal enfermedad pero que originó toda una campaña mediática en los EEUU, a partir de la publicación en 1973 de “Sybil” (Flora Reta Schreiber), estudio de una enferma que presuntamente padecía este desorden.

⁸⁵ LOFTUS, Elizabeth; KETCHAM, Katherine, *The Myth of Repressed Memory*. Op. Cit. p. 21

⁸⁶ KELLEY, Mike, *Missing Time: Works on Paper 1974-1976, Reconsidered* (1995). Texto recogido en KELLEY, Mike, *Minor Histories*. Op. Cit. 61

⁸⁷ *Ibidem* p. 62

El caso que más conmocionó a la opinión pública fue el del colegio de preescolar McMartin en California. En 1984, Virginia McMartin y otros seis profesores del colegio fueron acusados de cargos relativos a abusos rituales sexuales y físicos a niños, sacrificios animales y satanismo. En 1994, un sondeo del National Center on Child Abuse and Neglect (Centro Nacional de Abusos y Abandono Infantil), afirmó que durante aquellos años se habían registrado más de 12000 acusaciones similares en toda la nación, pese a que ninguna de ellas había sido corroborada por evidencias físicas⁸⁸.

Profesionales como Elizabeth Loftus emprendieron una dura batalla para desacreditar la validez del “Síndrome de la Memoria Reprimida”. La propia psicóloga demostró, a través de experimentos, lo fácil que resultaba implantar recuerdos falsos en la memoria de cualquier sujeto. La persistente difusión mediática y lo morboso del tema en cuestión habían creado un caldo de cultivo extraordinario para que surgieran todo tipo de charlatanes, auto-denominados “terapeutas” (pero sin estudios ni cualificación científica), que sugestionaban a las personas que acudían a ellos⁸⁹. Esta teoría resultaba tremendamente atractiva para la persona aquejada de problemas psíquicos. Cuando una persona sufre, es natural que se pregunte por la causa de su estado, suponiendo que poniendo fin a la causa, cesará su sufrimiento. Lamentablemente, enfermedades como la ansiedad o la depresión no se pueden explicar de manera sencilla, ya que sus orígenes son múltiples y difusos. Indudablemente, resulta mucho más gratificante para el enfermo que alguien dibuje una historia clara y comprensible de aquello que provoca su malestar, y más aún si en ella existen personajes claros a quienes culpar. De este modo, la responsabilidad de su estado recae sobre otro, el enfermo se siente justificado en su posición de víctima, y puede dejarse caer a un abismo de dolor, que es, en definitiva, a lo que le empuja la propia enfermedad.

Hasta este punto, se puede comprender que esta idea tuviese cierto impacto. Lo que resulta llamativo es que surgiese de pronto, tras cien años en los que los psicólogos y estudiosos de la mente la habían descartado, y que alcanzase tales dimensiones, hasta el punto de cambiar la legislación de Estados Unidos. Podría deducirse, y así lo hace Kelley, que el “Síndrome de la Memoria Reprimida” venía a dar forma a un deseo inconsciente colectivo de esa sociedad en particular: el anhelo de ser una víctima. Para él, los recuerdos “recuperados” de abusos sexuales, de abducciones extraterrestres o de rituales satánicos son constructos semi-religiosos⁹⁰ en los

⁸⁸ Ver HILTS, PHILIP J. *In Research Scans, Telltale Signs Sort False Memories From True.* The New York Times. EEUU, Nueva York. Publicado el 2 de Julio, 1996

⁸⁹ El libro citado anteriormente de Elizabeth Loftus (*The Myth of Repressed Memory*) es, fundamentalmente, una colección de casos de enfermos cuyas vidas se vieron arruinadas al encontrarse en manos de esta clase de charlatanes.

⁹⁰ KELLEY, M.; SHAW, J. ; WELCHMAN, J. C.: *On the Beyond.* Op Cit. p. 75

que los miembros de nuestra sociedad pueden dar rienda suelta a sus fantasías más truculentas obedeciendo al *mythos* sobre el cual se asienta nuestra cultura, el “Síndrome de la Memoria Reprimida”, que cumple nuestro deseo de ser víctimas sin que haya ninguna prueba de que en nuestro pasado se produjese un abuso. De este modo, opina Kelley que ésta es la “cultura de la víctima”:

*El modelo simbolista (se relaciona con la idea de leyes atemporales) (...). Después tenemos el modelo modernista (como la Bauhaus), que es una especie de versión utópico-tecnológica, y yo estoy tratando de hacer el que está basado en el mythos contemporáneo del Síndrome de la Memoria Reprimida y la Cultura de la Víctima.*⁹¹

⁹¹ Conferencia de M. Kelley junto a J. Welchman, Walker Art Center, 2005. Op. Cit. min 25

2.5. La víctima estética

Ante la imposibilidad de que su obra se contemplase independientemente de su supuesta biografía y traumas de niñez, Kelley toma una resolución que explica de este modo:

*Decidí (...) aceptar el rol social que se proyectaba sobre mí, convertirme en aquello que la gente quería que yo fuese: una víctima. Puesto que soy un artista, me pareció natural considerar mi propia educación artística como la raíz de mi adoctrinamiento secreto en la perversidad, y el escenario probable de mi propio abuso.*⁹²

Así, desde la perspectiva del “Síndrome de la Memoria Reprimida”⁹³, su obra muestra claros síntomas de abuso, y si él nunca se consideró a sí mismo como víctima, dirían los “expertos” que se debe a que está bajo los efectos del mismo. Kelley decide tomar esta idea como premisa y explorar el fenómeno a partir de entonces. Lo interesante de la maniobra es que no considerará la “perversidad” de su obra como producto de sus traumas personales (como haber sufrido abusos sexuales), sino que partirá de la idea de que sus traumas son estéticos lo que le permite investigar la idea del SMR desde la plataforma mediadora del arte. Desde esta base, hará incursiones a vivencias de carácter más personal, que siempre aparecerán en sus obras entrelazadas con ficciones y teatralizaciones grotescas –como modo de subrayar el melodrama del cual nuestra sociedad es tan proclive a aceptar. No obstante, sus trabajos alrededor de este tema no deben entenderse únicamente como una impostura o un juego artístico. Bajo la exageración burlesca de lo sentimental y de la “patologización” de la vida propia de nuestra sociedad, subyace el verdadero trauma: el trauma “sociocultural”. La cultura en sí misma es un aparato homogeneizante y castrante del deseo. La imposición de normas y regulaciones implícitas sobre cualquier sujeto perteneciente a una cultura es lo que supone un verdadero abuso. Y se trata de un abuso inconsciente, ya que son elementos como la educación, el entorno cultural, y las dinámicas sociales predeterminadas los que construyen la visión de mundo del sujeto sin que éste tenga posibilidad de elegir.

Por tanto, podríamos decir que en sus obras se mezclan varios tipos de voces de víctima: la víctima “estética” (la voz de quien ha sufrido una educación artística abusiva, que le sirve como voz “oficial” o coartada), la víctima “personal” (que engloba las propias experiencias de Kelley –que nosotros, como espectadores externos, no podemos diferenciar de sus exageraciones y fantasías), y la víctima “real” (la voz de quien es consciente de la presión castrante que la

⁹²KELLEY, Mike, *Architectural Non- Memory Replaced with Psychic Reality* (1996). Texto recogido en KELLEY, Mike, *Minor Histories*. Op. Cit. 321

⁹³ En adelante, “SMR”



Serie: "Missing Time: Works on Paper 1974-1976, Reconsidered 1993-94", "Cottage Cheese", 60,96 x 48,26

sociedad y la cultura imponen sobre el sujeto). Planteamos esta clasificación para hacer patente que la voz de víctima que Kelley utiliza en sus obras no puede interpretarse de una manera clara y unívoca. Sin lugar a dudas, se podrían clasificar de otra manera, o hallar más voces aparte de las descritas. Considerarlo, como él sugiere, sencillamente como "víctima estética" no es suficiente, así como tampoco lo es pensar que canaliza a través del arte sus experiencias personales, que todo su juego es una falacia, etcétera. Para aproximarnos a sus obras, deberíamos abrirnos a la posibilidad de que todas estas voces no son opciones excluyentes, sino elementos que coexisten, aunque puedan parecer contradictorios desde una lógica lineal.

El primero de los trabajos que Kelley realiza con el fin de explorar el SMR es "Missing Time: Works on Paper", 1994-95, ("Tiempo perdido: Obra sobre papel"). En busca del origen de su supuesto abuso estético, retorna a sus dibujos de estudiante, realizados cuando apenas tenía

veinte años en la escuela de arte “Ann Arbor” de la Universidad de Michigan (entre 1972 y 1976). Kelley se imaginaba que su trabajo artístico maduro se veía influido de algún modo por su educación, pero había tratado conscientemente de rebelarse contra ella, por lo que no veía ninguna conexión formal entre sus trabajos de aquel momento (los años 90) y sus dibujos universitarios⁹⁴. Según el SMR, su obra debía necesariamente ser producto de elementos reprimidos de su educación artística, especialmente, porque él mismo era incapaz de ver la conexión entre ambas –lo que es un acto “represivo” que “prueba” que su educación debió haber sido traumática⁹⁵. Esto le lleva a querer sumergirse de nuevo en el estado mental de sus años de estudiante: toma sus dibujos de entonces y trabaja sobre ellos, no como forma de establecer una dialéctica, sino tratando de volver a pintar de la misma manera que entonces. Sólo de ese modo descubriría dónde se hallaba el trauma y podría enfrentarse a él. La mayoría de sus profesores de aquella época enseñaban a los estudiantes el tipo de formalismo abstracto derivado de Hans Hofmann. En los dibujos de “Missing Time...” se ve una clara influencia de Rauschenberg, quien, pese a introducir en sus composiciones elementos pop, se veía bien entre los seguidores de Hofmann por la importancia de la composición y el gesto en su obra. Al exponer los dibujos⁹⁶, no sólo incluyó aquellos sobre los que había pintado, sino también algunos originales, esperando que el espectador fuese incapaz de diferenciarlos, porque ello probaría que había cumplido su cometido de recrear su pasado estético.

Por la misma época, Kelley realizó “We Communicate Only Through our Shared Dismissal of the Pre-linguistic”, 1995, (“Nos comunicamos únicamente a través de nuestra desestimación compartida de lo pre-lingüístico”). Esta obra constaba de quince fotografías que documentaban dibujos realizados por niños bajo la tutela del artista cuando éste impartió clases de arte en una guardería y en un colegio de primaria. Las fotos aparecían colgadas en la pared tras un ordenador, en el que se podían leer análisis escritos por el propio Kelley, quien se había basado en literatura de análisis de arte infantil y arte-terapia. El espectador podía acercarse al ordenador y cambiar el texto del modo que le pareciese oportuno. Por un lado, la obra señala la tendencia generalizada a entender los rasgos particulares o diferenciadores de los dibujos de los niños como síntomas de disfunciones o problemas mentales. Nos encontramos, entonces, en el mismo caso que en “Missing Time...”: la interpretación de la obra artística, ya sea adulta o infantil, a la luz de la patología del autor. Por otro lado, el hecho de que el espectador pudiese cambiar los análisis según le apeteciera y obedeciendo a sus propios criterios, parece sugerir que, en sus

⁹⁴ KELLEY, Mike, *In the Image of Man*, 1991. Texto recogido en: KELLEY, Mike, *Minor Histories*. Op. Cit.p 62

⁹⁵ Idem

⁹⁶ Kestner- Gesellschaft, Hannover, Alemania (1995)

interpretaciones, éste siempre proyecta sus propias ideas, sin considerar en profundidad que el mundo del otro (niño o adulto) puede regirse por reglas distintas a las suyas.

Mientras que en obras como “Missing Time...”, Kelley se acercaba al tema del SMR tratando de “repetir” el pasado para revivir el supuesto abuso (y así poder identificarlo), en otros trabajos toma otro enfoque, basado en la teoría de los “recuerdos pantalla” de Freud. Según explica el psicoanalista en su ensayo “Recuerdos pantalla”⁹⁷ (1899), éstos son un mecanismo de defensa que escuda al sujeto de algún evento o acto significativo que no puede asimilar, y funcionan encubriendo la memoria de ese hecho con otros recuerdos que resultan inocuos. Freud sostiene que esta clase de “relleno” de la memoria es de contenido indiferente y de carácter predominantemente visual. Se puede, por tanto, suponer, que el abuso reprimido está oculto bajo memorias pantalla. Esta idea es la que maneja Kelley en su obra “Timeless/ Authorless”, 1995, (“Atemporal/ Sin autor”). El artista había comenzado a coleccionar imágenes de actividades extracurriculares recogidas en anuarios de institutos. No es que le interesase la cultura juvenil, sino que era en esta clase de publicaciones, y quizá, en algún periódico local, donde podía encontrar documentadas tradiciones teatrales folk americanas que no se hallan representadas en ningún otro tipo de medio. El artista quería realizar un archivo de actividades carnalescas; es decir, de actividades que incluyesen elementos como rituales o disfraces, que tuviesen sentido en unas condiciones especiales dentro de una estructura institucional (como la escuela o el trabajo). Un ejemplo de ello sería el ritual de la noche Halloween: cada 31 de octubre, los niños sustituyen sus ropas normales por disfraces, y en lugar de dedicarse a sus labores habituales, se dedican al peregrinaje de casa en casa pidiendo dulces. Este tipo de imágenes carnalescas serían las que Kelley utilizaría en su trabajo como “memorias pantalla” (o encubridoras) de sus presuntos abusos. “Timeless/ Authorless” es una colección de paneles en blanco y negro, en los que fotos de supuestas “memorias pantalla” (fotos de su archivo de actividades carnalescas) aparecen acompañadas de unos textos que narran “memorias recobradas” del propio artista (como explicamos anteriormente, ficciones mezcladas con realidades, exageraciones barrocas y recuerdos de películas, dibujos animados, etcétera). La apariencia de la obra es casi documental, queriendo darle una semblanza de realidad que añadiera verosimilitud al proyecto. Esto parece referirse a la veracidad que atribuimos a nuestros recuerdos: pese a que nuestra memoria es poco fiable (ya que, como sugiere Kelley, en ella conviven realidades, ficciones, exageraciones y recuerdos de los medios de comunicación), confiamos en nuestros recuerdos asumiendo que son objetivos y fidedignos.

⁹⁷ FREUD, Sigmund, *Screen Memories*, (*Über Deckerinnerungen* , 1899). Recogido en FREUD, Sigmund; *The Uncanny*, Penguin Modern Classics, 2003. p.3



“The Thirteen Seasons (Heavy on the Winter)”, 159 x 102 cm, 1994

En 1995, Kelley publica el texto “Goin’ Home, Goin’ Home” (“Yendo a casa, yendo a casa”) en el catálogo de la exposición “Mike Kelley: The Thirteen Seasons (Heavy on the Winter)”, 1995 (Mike Kelley: Las trece estaciones (pesando el invierno)). La exposición constaría de trece cuadros relacionados de nuevo con el SMR, pero en este caso, se tratará de nuevo de obras de recreación: las pinturas imitan su estilo de estudiante (distinguiéndose, de este modo, de “Missing Time...”, ya que en esa serie pintaba sobre sus antiguas obras, no las pintaba desde

cero⁹⁸). Repetirá la misma estrategia en otras ocasiones, como por ejemplo, en sus “Timeles Paintings”, 1995 (“Cuadros atemporales”).

“Goin’ Home, Goin’ Home” es un fabuloso texto que mezcla la prosa poética con los versos, y en el que se pueden escuchar las tres voces de víctima de las que hablábamos anteriormente. La pieza está plagada de información personal; se suceden los chistes, el humor juvenil y juegos de palabras, aludiendo a todo tipo de referencias privadas que sólo podemos captar a medias y gracias al espléndido trabajo de documentación realizado por el historiador y editor del libro, John C. Welchman (en la versión de la compilación de textos de Kelley titulada “Minor Histories; Statements, Conversations, Poposals”), 2004. Pongamos un ejemplo de ello:

Mirando hacia atrás; mirando de culo.

Esta es tu vida.

Historia de mirilla.

La máquina de retorno al pasado.

*Claraboya del alma.*⁹⁹

Explica Welchman¹⁰⁰ que “This Is Your Life” (*Esta es tu vida*) fue un popular programa de televisión emitido entre 1951 y 1962, en el que personajes famosos se reencontraban con personas de su pasado. Por su parte, “The Wayback Machine” (*La máquina de retorno al pasado.*) es una máquina del tiempo que aparecía en la película de dibujos animados “Peabody’s Improbable History” (“La improbable Historia de Peabody”), perteneciente a una serie que se emitió durante los años 50.

En estos pocos versos, que se sitúan al comienzo del texto, podemos captar ya el tono con el que escribe (el de víctima quejumbrosa), y el contenido del texto: la relación de la identidad con el pasado traumático. Ello nos hace comprender la relación del texto con los cuadros de “The Thirteen Seasons”, 1995. Como podemos deducir de los títulos de algunos de las pinturas de la serie (por ejemplo, “The Dawning of Sexuality” – “El amanecer de la sexualidad”; o “Death” – “Muerte”), se está estableciendo un paralelismo entre las estaciones del año y las fases de la vida de la persona. Pero los citados versos indican además que cada nueva “estación” depende de la anterior, al estar el ser humano siempre mirando al pasado (“*mirando hacia atrás... esta es*

⁹⁸ como observa John C. Welchman en el prólogo del texto de Kelley *Goin’ Home, Goin’ Home* (1995), recogido en KELLEY, Mike, *Minor Histories*. Op. Cit. 72

⁹⁹ KELLEY, Mike, *Goin’ Home, Goin’ Home*, 1995. Texto recogido en KELLEY, Mike, *Minor Histories*. Op. Cit. p. 74

¹⁰⁰ *Ibidem* p. 80

tu vida”). Entonces, la vida no es mirar a la incógnita del futuro, sino retornar una y otra vez al pasado desde distintos puntos de una espiral temporal.

Quizá, la parte más interesante del texto para nuestros propósitos, es aquella en la que alude a la idea del abuso estético que ya hemos comentado. Kelley explica que cuando uno está pintando, llega un punto en el que percibe instintivamente que el cuadro ya está equilibrado (y por tanto, acabado). Sin embargo, preguntarse por las reglas que definen este conocimiento “instintivo”, por lo general, está mal considerado, va en contra de la mística de la pintura que envuelve todo el proceso en una nebulosa propia del pintor que ejecuta por inspiración y por un trabajo manual. Que un pintor sepa cuándo el cuadro está terminado parece que debe ser producto de su genio, talento, musa o magia. Kelley sostiene (con otras palabras) que estas excusas semi-religiosas encubren la acción totalitaria de la ley (de la pintura). Esto es, que “*funcionas perfectamente bajo su dominio*”¹⁰¹, y que no cuestionas este poder porque está oculto bajo la palabrería de corte místico que rodea el mundo del arte. En este sentido, afirma el artista:

*Cada vez que sientes placer estético, estás recreando tu abuso a manos de la ley.*¹⁰²

Quizá creamos que nuestro gusto y elecciones estéticas son fruto de nuestra libertad y de la magia, duende, etcétera, que se asocia a todo lo artístico. Para Kelley, ese inexplicable y misterioso placer estético que suscitan en nosotros determinados objetos depende de “la ley estética” en la cual hemos sido adoctrinados a través de la presión socio-cultural. Y esto, que es válido para la estética, también lo es para muchas otras facetas que definen nuestra identidad, las cuales consideramos propias y genuinas, y sin embargo, son producto de nuestras circunstancias históricas. Este es el verdadero abuso: el tener la sensación de libertad mientras repetimos en bucle aquello en lo que hemos crecido y se nos ha educado. De este modo, observamos en este texto, que la voz de la víctima estética es un caso particular de la víctima que hemos llamado “real” o “sociocultural”. Como artista, Kelley se pregunta hasta qué punto la estética que él ha creado es realmente suya, genuina, no un producto de la “ley”, cuando hasta el propio hecho de actuar en contra de la misma no es un acto de independencia sino de dependencia frente a ella. La misma pregunta puede ser extrapolada, por tanto, del ámbito de la estética al socio-cultural. ¿Hasta qué punto nuestras decisiones y elecciones son libres? ¿No son el resultado de cómo nuestras circunstancias nos moldean? La rebelión frente a la ley no deja de ser un acto que depende de la misma. ¿Puede el ser humano llegar a ser libre?

¹⁰¹ Ibídem p. 76

¹⁰² Ibídem p. 77

2.6. Las arquitecturas del abuso

Los proyectos artísticos en los que Kelley se embarca desde mediados de los años 90 hasta su fallecimiento en el año 2012 continuarán explorando el tema de la memoria desde la perspectiva del SMR y la Cultura de la Víctima. Cabe destacar que la mayor parte de estos trabajos estarán relacionados con la arquitectura. Para ser precisos, producirá arquitecturas de fantasía que simbolizarán aspectos como el carácter esquivo de la memoria y la deformación del recuerdo atendiendo al manifestado deseo inconsciente de ser víctima.

Kelley comprende el mundo desde la posición del materialismo, y así es también como se acerca al arte. Como ya explicamos anteriormente¹⁰³, esto se traduce en que, para el artista, el análisis nuestro mundo material revela aspectos de nuestro inconsciente colectivo, nuestras jerarquías de valores, nuestra psicología, etcétera. Es decir, que las características plásticas de lo material no son casuales ni neutras, que están cargadas de significados simbólicos. Desde esta perspectiva, la arquitectura recordada es nuestro paisaje psíquico, cuya forma no se corresponde con la arquitectura pasada “objetiva” (los edificios “reales” de nuestro pasado, con sus medidas, proporciones, etcétera), sino que es ésta moldeada –o deformada– por nuestra subjetividad. Dicho de otro modo: a Kelley no le interesa la arquitectura *per se*. Le interesa la arquitectura recordada, porque ésta, en resumidas cuentas, ha sido esculpida por el deseo.

En este sentido, creo necesario volver a reflexionar sobre el tema del SMR, donde sostiene Kelley que las “memorias recobradas” no tienen necesariamente que ver con lo que sucedió en el pasado, ya que han sido construidas para dar respuesta a un deseo:

*El pasado es, de hecho, una memoria encubridora, una construcción de nuestros deseos presentes. Memorias y deseos están fundidos, no se pueden separar. A medida que cambia tu deseo, cambia tu memoria, y los “hechos” cambian para acomodarse a ellos.*¹⁰⁴

Del mismo modo que la memoria no se corresponde con los hechos objetivos sino que responde a “tu deseo”, el escenario físico en el que ese recuerdo tiene lugar, no se corresponde con la arquitectura objetiva, sino que ha sido sometida al mismo tipo de deformación-reconstrucción. Por ello, la arquitectura “recobrada” es muy interesante para Kelley, ya que es un elemento tangible (que, por lo tanto, se puede someter a transformaciones plásticas) que materializa (en el que se pueden leer) las cuestiones que él está investigando. En otras palabras, como artista

¹⁰³ Ver sección 1.3.3. El giro hacia el materialismo, p. 29-34

¹⁰⁴ KELLEY, M; COLIN, K; SKILES, M, *Missing Space/ Time: A Conversation Between Mike Kelley, Kim Collin and Mark Skiles*, 1995. Texto recogido en KELLEY, Mike, *Minor Histories*. Op. Cit. p. 335

visual que comprende el arte desde una posición materialista, no trabaja por un lado, con ideas, y por otro, con materiales físicos, sino que debe hallar aquellos elementos físicos que materialicen esos significados simbólicos, para poder desarrollar sus reflexiones e investigaciones a través de su transformación. La arquitectura es, por tanto, un elemento de estas características a través del cual puede reflexionar artísticamente sobre la memoria.

Este es el punto de interés que para Kelley tiene la arquitectura. Por lo demás, y por el mismo motivo, la arquitectura concreta y real, merece en su consideración el lugar más bajo en la escala.. Es decir, que desde el punto de vista materialista, la arquitectura que nos rodea puede analizarse y criticarse como producto del poder. Como él mismo explica:

A mi juicio, la arquitectura es una de las formas de arte más bajas porque depende totalmente del gusto, de la funcionalidad, y de la necesidad de representar (sin ningún tapujo) el poder de las organizaciones que pagan por ella. La arquitectura es la forma oficial de arte público. Una cantidad ingente de dinero se dedica a producir estructuras pomposas y generalmente vacuas, en términos estéticos. ¿Y qué son estos edificios? A menudo, están asociados a aquellas organizaciones que controlan y moldean tu vida: iglesias, colegios, edificios gubernamentales, oficinas corporativas. La decisión de los terroristas de al-Queda de destruir las Torres Gemelas revela el increíble contenido simbólico asociado a tales edificios.¹⁰⁵

El comentario sobre las Torres Gemelas es bastante significativo de la postura anti-arquitectura de este artista, convirtiendo de esta forma un acto terrorista, político en un acto, en realidad, también estético. Bajo el punto de vista de Kelley, la arquitectura no sólo se construye a imagen y semejanza del poder (que la sufraga), sino que está pensada para reproducir estas estructuras. El supuesto principio constructivo es el de la funcionalidad. Pero la función de la arquitectura acaba siendo la de construir el contexto para la perpetuación de la ideología que subyace a lo socialmente establecido (convenciones sociales como lo bello, lo bueno, lo eficiente, lo productivo, etcétera).

Por ello, la clase de arquitectura que le interesa a Kelley es, necesariamente, la utópica. Por arquitectura utópica se entienden generalmente aquellos proyectos ideados como reacción a las guerras del siglo XX, en los que determinados arquitectos (como Le Corbusier, 1887-1965, o Paolo Soleri Arcosanti, 1919-2013) imaginan ciudades o núcleos urbanos atendiendo a nuevos valores sociales y espirituales. Esta arquitectura se basa en la idea, un tanto megalómana, de que el arquitecto puede modelar la conciencia de la sociedad a través de la creación de un entorno

¹⁰⁵ KELLEY, M.; SHAW, J. ; WELCHMAN, J. C.: *On the Beyond*. Op Cit. 41

físico que propicie unas conductas, valores e interacciones sociales en lugar de otras. Podría considerarse que la arquitectura utópica es un caso particular de la arquitectura visionaria, en la que entrarían también las propuestas de arquitectos de la Aufklärung como el arquitecto de la razón revolucionaria, Étienne- Louis Boullée (1728-1799) o Claude- Nicolas Ledoux (1736-1806)¹⁰⁶. Nos estamos refiriendo en cualquier caso a una clase de arquitectura que ha sido concebida más como un experimento del pensamiento que con el fin de construirse. Se trata de una arquitectura hipotética, cuyo valor es el de imaginar futuribles, modos experimentales de pensar el entorno construido que reflejen y propicien formas alternativas de concebir al ser humano. Se contrapone, por tanto, a la crítica que hace Kelley de la arquitectura “común y corriente” porque es una máquina imaginaria, no es deudora del poder, no está sometida a las convenciones sociales, como la del gusto, y está abierta a responder a las funciones que imagine el arquitecto, no a las normalizadas. En ella, la ideología no es un agente a descubrir entre líneas, sino que es el principio que genera la forma, con aspiraciones reflexivas y filosóficas.

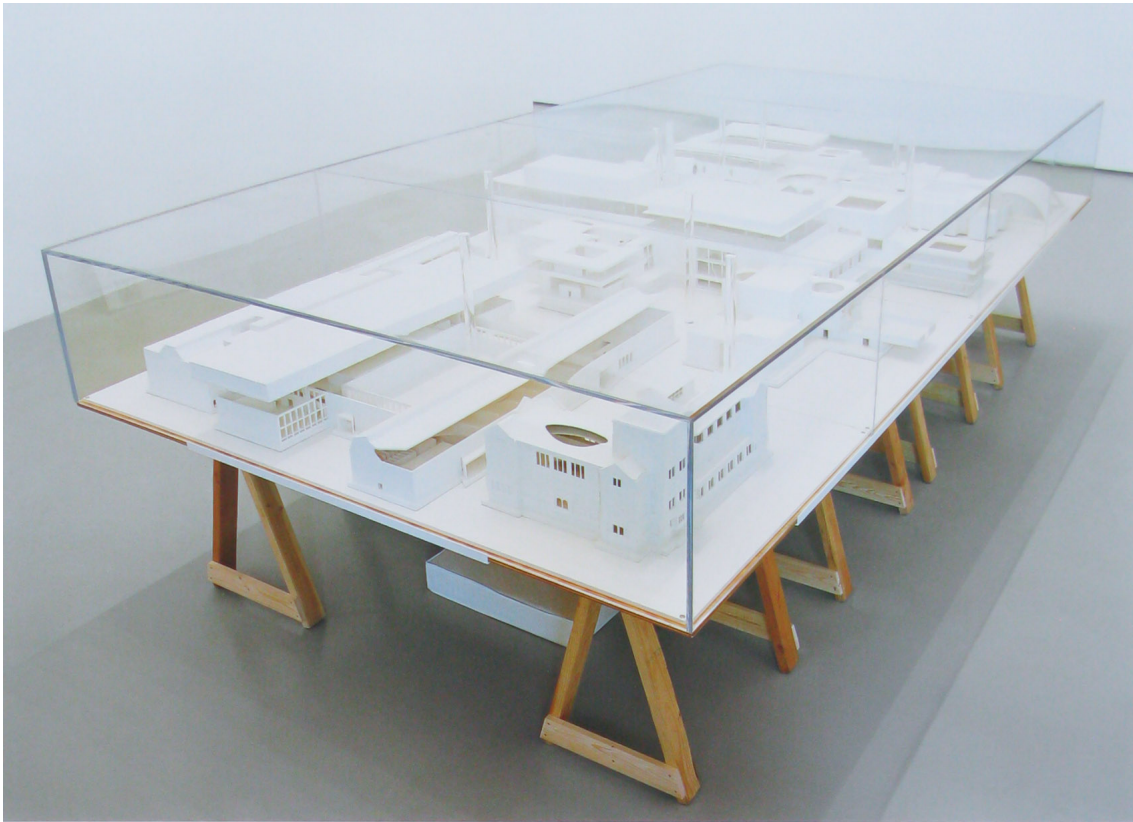
Kelley, en este sentido, hará especial mención del “Goetheanum”, diseñado por Rudolf Steiner como sede del movimiento antroposófico. Fue ideado de acuerdo con los principios de su filosofía: su forma, de una gran originalidad para la época, fue inspirada, no por ninguna de las convenciones arquitectónicas o sociales, sino por el mundo espiritual que exploraba Steiner. La versión actual del edificio, localizado en Dornach (Suiza), es la segunda construcción (1928), ya que la primera (1919) fue destruida en un incendio provocado (presuntamente, por los nazis) en 1922. Debido a que el proyecto del Goetheanum partía de ideas y no de realidades convencionales y prácticas, requirió e introdujo numerosos avances creativos y técnicos, como por ejemplo, la utilización, en el primer edificio, de estructuras de barco para construir las cúpulas (eliminando así la convención del ángulo recto), o el uso pionero del hormigón armado en el segundo. Asimismo, el Goetheanum debía ser una “Gesamtkunstwerk” u obra de arte total, una conjunción armónica de todas las artes, en la que los elementos que la componen (arquitectura, pintura, música, escultura, poesía, etcétera) fuesen reflejos especulares los unos de los otros, y al mismo tiempo, materializasen las ideas metafísicas y sociales de Rudolf Steiner.

El hecho de que la lógica del edificio sea “analógica” (es decir, que se genere a través de analogías, en contraposición a la practicidad como principio constructivo) es algo que interesa particularmente a Kelley, dado que esta “esquizo-lógica” es también la que define sus fantasías de arquitecturas recobradas. Asimismo, la idea de “Gesamtkunstwerk” será muy importante para el desarrollo del trabajo del artista. Se trata de un concepto ambicioso, y no sólo por la combinación de las diferentes artes, sino por el objetivo final que persigue, que es el de

¹⁰⁶ Ver KAUFMANN, Emil: *Tres arquitectos revolucionarios: Boullée, Ledoux y Lequeu* . (*Three Revolutionary Architects: Boullée, Ledoux, Lequeu*, 1952) Gustavo Gili, Barcelona, 1980.

representar, de forma ejemplar, los valores y principios que deben regir al hombre y a la sociedad. Éste es el objetivo del músico Richard Wagner (a quien se atribuye la creación del término) en las primeras óperas del Anillo del Nibelungo, y también el de Steiner en el Goetheanum. Como veremos, el objetivo de Kelley no será el de ofrecer un modelo ético y estético para el hombre contemporáneo, sino exponer el que existe, el que rige actualmente a nuestra sociedad, utilizando para ello las convenciones de la arquitectura utópica y de la idea de Gesamtkunstwerk. Por medio de esta “perversión” del código original, instiga una comparación directa entre la utopía y nuestra realidad social, que, como veremos, en absoluto se asemeja a los sueños idealizados del modernismo planteando más bien una dirección a contracorriente de esas tendencias.

2.7. Arquitectura utópica en negativo



Arriba, “Educational Complex”, 1995. Abajo: exposición “Towards a Utopian Arts Complex”, 1995

“Educational Complex”, 1995, (Complejo Educativo) es el primero de sus proyectos arquitectónicos, y de él directamente, o de las ideas con las que juega en él, crecerán la mayoría de sus grandes trabajos posteriores. Se trata de una compleja maqueta arquitectónica compuesta

de todos los edificios en los que tuvo lugar la educación del artista y también de la casa en la que creció. Los edificios incluyen: su jardín de infancia, su colegio (que, por ser católico, tiene asociada una iglesia), sus institutos, sus escuelas de arte, su universidad, etcétera. Según cuenta Kelley¹⁰⁷, los exteriores fueron contruidos de manera rigurosa, dejando, sin embargo, los interiores incompletos, lo cual pretende subrayar su incapacidad para recordar aquellas partes. Estas fracciones olvidadas se han representado como bloques sólidos en blanco, y ocupan la mayor parte de la maqueta.

La fusión de todos los edificios en una macro-estructura evoca las arquitecturas utópicas. Como explicamos anteriormente, en éstas, el arquitecto diseña todo el entorno en el que se desarrolla la vida del sujeto, para, de este modo, moldear al sujeto en sí mismo (su ética, sus elecciones, su conducta...). El principio constructivo que rige estos proyectos debe hallarse en las bases ideológicas y sociales que inspiren al arquitecto (como, en el caso de Rudolf Steiner, sería la metafísica). A diferencia de las arquitecturas utópicas, los principios que organizan la mega-estructura metafórica de Kelley no son las pautas que, según él, deberían regir la sociedad. Lo que él construye no es un modelo a seguir, sino uno que simboliza la consciencia contemporánea. Por ello, “Educational Complex” ha sido ideado atendiendo a dos principios: el SMR y la teoría “Push- Pull” (“Tira-Empuja”) de Hans Hofmann.

El SMR es, para el artista, como ya hemos visto, el *mythos* de nuestra sociedad, lo que significa que es el esqueleto o estructura base de nuestra consciencia. En cuanto a la forma en la que elige simbolizarlo, los recuerdos que oculta el síndrome efectivamente se pueden representar como bloques macizos o habitaciones cegadas. Esta operación metonímica (sustituir la memoria –el todo- por la arquitectura –la parte-) le permite a Kelley reflexionar sobre la memoria (que es un fenómeno esquivo y cuya corporeidad es cuestionable filosóficamente) a través de la transformación de elementos físicos. De este modo, los bloques arquitectónicos pueden representar aquellas estancias en las cuales supuestamente tuvo lugar el “abuso estético” del artista.

Por su lado, la teoría “Push-Pull” es el modo en el que Hans Hofmann concebía el espacio en la pintura, entendiendo que las ilusiones de profundidad y movimiento debían crearse a través de determinadas tensiones entre geometrías y otros elementos abstractos. Como ya dijimos, la educación artística que recibió Kelley en Ann Arbor fue a cargo de discípulos de Hans Hofmann. Por ello, el “buen” estudiante en aquel entorno era el que reproducía este método. Dado que, recordemos, Kelley está (oficialmente) explorando el abuso estético que le podría

¹⁰⁷ KELLEY, Mike, *Architectural Non- Memory Replaced with Psychic Reality* (1996). Texto recogido en KELLEY, Mike, *Minor Histories*. Op. Cit. p. 318

haber afectado (inconscientemente), resulta lógico que esta imposición abusiva de un criterio estético en el curso de su educación sea otro de los principios que ordenen su “super-arquitectura del trauma” (Educational Complex). De este modo, los criterios éticos, sociales y filosóficos que rigen las arquitecturas utópicas se ven sustituidos por principios para organizar las formas. Así lo resume el artista:

*Educational Complex pretendía evocar los proyectos de arquitectura utópica, como el Goetheanum de Rudolf Steiner. Los principios organizativos metafísicos de Steiner han sido sustituidos por una base formalista: las ideas compositivas basadas en la teoría “Push-Pull” de Hans Hofmann, la cual yo presento como una forma institucional de adoctrinamiento y abuso mental. Esta elección se origina en mi propia educación rígida a la manera de Hofmann. Como se detalla en la literatura, el abuso se convierte en la lógica organizativa subyacente en toda producción artística desarrollada en mi mundo “über-architectónico”. Como Steiner, mi deseo es el de crear una Gesamtkunstwerk (...). El SMR y la teoría “Push-Pull” son las teorías unificadoras que son la base de estas producciones (...)*¹⁰⁸

Cabría preguntarse por qué Kelley utiliza elementos tan subjetivos como los edificios de su propia educación y la teoría de Hofmann si lo que pretende, a fin de cuentas, es simbolizar la consciencia contemporánea. En otras palabras, ¿por qué enfrentarse a un tema que supuestamente afecta a todos desde una perspectiva que sólo le afecta a él? Desde el punto de vista del materialismo, como dijimos, no existe un “plano exterior” desde el cual hipotéticamente pudiéramos analizar una realidad con objetividad¹⁰⁹. Como expusimos a través de las palabras de Žižek, el materialista experimenta un giro reflexivo mediante el cual él mismo está a la vez dentro y fuera de la situación que analiza¹¹⁰. Por este motivo, Kelley se acerca al análisis del SMR y la Cultura de la Víctima como estructura básica de nuestro inconsciente colectivo cultural, no como fenómeno abstracto, sino como uno que sólo se puede estudiar cuando se particulariza, para lo cual utiliza su propia historia personal como “víctima estética”. La respuesta a esa pregunta hipotética es que, desde el punto de vista materialista, “lo que afecta a todos” es una realidad que se concreta, que es “trazable” (como diría Latour¹¹¹) sólo en cada uno de los protagonistas que forman el colectivo referido.

El modelo “Educational Complex” formó parte de la exposición “Towards a Utopian Arts Complex”, “Hacia un complejo utópico de las artes”, (Metro Pictures, Nueva York, 1995), que

¹⁰⁸ KELLEY, Mike, *Extracurricular Activity Projective Reconstruction #1 (A Domestic Scene)*, 2000. Texto recogido en KELLEY, Mike, *Minor Histories*. Op. Cit. p. 240

¹⁰⁹ Ver 1.3.3. El giro hacia el materialismo, p. 29-34

¹¹⁰ Ver p. 31

¹¹¹ Ver p. 31

también incluía otros trabajos. Uno de ellos es la serie, ya comentada, “Timeless Paintings”, 1995, “Cuadros Atemporales”, en la que vuelve a imitar sus pinturas de estudiante, utilizando imaginaria relativa a la juventud y adolescencia, e inspirándose en las “memorias recobradas” recogidas en la literatura (como casos de abducciones, etcétera). También incluía el objeto escultórico “Entryway (Genealogical Chart)”, 1995, “Organigrama de entrada (Árbol genealógico)”. Este último, como explicó Kelley en su conferencia junto a John C. Welchman en el Walker Arts Center¹¹², 2005, emula la clase de carteles que se encuentran en los pueblos pequeños estadounidenses que reúnen iconos de todas las organizaciones sociales que se encuentran en la zona (entre los cuales se incluyen clubes sociales, religiosos, grupos médicos, etcétera). En su esquema, éstos han sido sustituidos por iconos que representan a miembros de su familia (algunos de los cuales, sí se encontrarían en los paneles “normales” y otros no- en cualquier caso, Kelley escoge iconos que él personalmente identifica con sus familiares, como el logo del Lion’s Club y el sello del partido político anarquista “White Panthers”). De este modo, su obra evoca, por un lado, la señal urbana y por otro, a su propio árbol genealógico; es la señal de entrada a su arquitectura “abusada” que, debido a las implicaciones del SMR, tendrá que ver con su pasado familiar.

Podría considerarse, por tanto, que “Towards a Utopian Arts Complex”, 1995, es la versión en negativo de concepciones de la arquitectura como la de la Bauhaus o la de Rudolf Steiner (lo contrario, por tanto, de un futuro idealizado: un pasado disfuncional). Nuestro mundo -que es el tiempo cronológico con el que soñaba el modernismo- en lugar de haber llegado a realizar fantasía de la utopía tecnológica, se caracteriza por su propia fantasía sobre un pasado disfuncional. “Educational Complex” materializa esa distopía. Del mismo modo que la ciudad soñada del modernismo nunca se vio realizada, el “Educational Complex” nunca podría llegar a completarse, es un verdadero *work in progress* que nunca llegará a su finalización:

*Lo que implica ese título (“Towards a Utopian Arts Complex”) es que el “Educational Complex” no estará nunca terminado. Mientras yo siga recordando cosas de modos distintos, el modelo tendrá que ir cambiando para ajustarse a esas diferencias. A medida que yo me vaya “recuperando”, saldrán a la superficie más y más trocitos del pasado, que potencialmente contradirán lo que recordaba antes, por lo cual el modelo deberá ajustarse constantemente.*¹¹³

El elemento más enigmático de “Educational Complex”, está atornillado bajo la base de la maqueta, motivo por el cual no todo visitante de las exposiciones de Kelley conoce su

¹¹² Conferencia de M. Kelley junto a J. Welchman, Walker Art Center, 2005. Op. Cit. Min. 25

¹¹³ KELLEY, M; COLIN, K; SKILES, M, *Missing Space/ Time: A Conversation Between Mike Kelley, Kim Collin and Mark Skiles*, 1995. Texto recogido en KELLEY, Mike, *Minor Histories*. Op. Cit. p. 335

existencia. Exige que el espectador se agache y gatee entre las patas de la estructura (en algunas exposiciones de esta obra, el modelo se ha mostrado con un colchón en el suelo para poder tumbarse a mirar, pero este no siempre ha sido el caso). La arquitectura de tan dificultosa visibilidad, es, significativamente, el sótano de su instituto de arte, Cal Arts. Como veremos, el sótano o “sub-nivel” es un elemento arquitectónico recurrente en la obra de Kelley. Para él, es un punto de intersección entre sus metáforas, motivo por el cual es un lugar cargado de significado¹¹⁴. No resulta difícil entender que, atendiendo al lenguaje poético de Kelley, si la arquitectura recordada simboliza un determinado paisaje psíquico, el sótano de esta estructura es el inconsciente: el “sub-nivel” del consciente. Y a esto debemos añadir un factor más. En el citado caso de presunto abuso infantil sexual-animal-satánico del colegio McMartin, los niños declararon que los actos infames tuvieron lugar en túneles bajo edificio escolar. Se ha discutido mucho sobre si los túneles existían realmente, y hay quien lo asegura, pero no se han llegado a encontrar pruebas concluyentes de que hubiese túnel alguno bajo la escuela. Esto sitúa al colegio McMartin en algún punto indeterminable entre realidad y fantasía para la concepción de Kelley según explica el propio artista:

*El colegio de preescolar McMartin es la “Zona Cero” del drama de la memoria reprimida. Es un escenario donde se libra una guerra entre la diferencia entre, o la interpretación de, la fantasía y la realidad. Debido a estas disputas ideológicas, el colegio McMartin ya no es un edificio real, sino que se ha convertido en arquitectura simbólica. Es más cercano a un parque de atracciones (...), construido como un lugar ritual para revelar las convicciones políticas y morales de sus usuarios.*¹¹⁵

Por tanto, si entendemos el colegio McMartin como un edificio que simboliza una determinada visión de mundo, con su “Educational Complex”, Kelley habría construido su propio McMartin. El subnivel de su edificio, como el de McMartin, es el escenario del inconsciente, donde se ubica el abuso reprimido. Este último, que es lo no-simbolizable, lo que no tiene forma, contrasta con el orden geométrico estricto “Hofmaniano” de los edificios sobre el suelo. Efectivamente, estamos hablando ya en unos términos en los que no se entiende si nos referimos a McMartin o a “Educational Complex”. Esta es precisamente la intersección que logra Kelley entre la escuela y su maqueta: coinciden, son la misma cosa, en un espacio de fantasía que

¹¹⁴ Aunque Kelley no menciona específicamente que su visión de los sótanos de las casas hubiera sido influida por Gaston Bachelard, sí menciona haber leído “La Poética del Espacio”, y señala la diferencia entre la concepción del espacio doméstico del francés y la tendencia contemporánea a entenderlo como nicho del trauma escondido (en KELLEY, M.; SHAW, J. ; WELCHMAN, J. C.: *On the Beyond*. Op Cit. 41). Para más información sobre la visión de los sótanos de Bachelard, ver: BACHELARD, Gaston, *La poética del Espacio*, (1957, *La poétique de l'espace*) Fondo de Cultura Económica, México, DF, 2012

¹¹⁵ KELLEY, Mike, *Architectural Non- Memory Replaced with Psychic Reality* (1996). Texto recogido en KELLEY, Mike, *Minor Histories*. Op. Cit. p. 321

responde a un deseo colectivo. Esta alusión casi secreta al tema del subnivel será ampliada en sucesivas obras, como veremos a continuación.



Foto de los sótanos de CalArts, pieza atornillada bajo el modelo "Educational Complex", 1995

2.8. El turbio y húmedo subsuelo



“Sublevel”, 1998

Para establecer la atmósfera adecuada para aproximarnos a la pieza **Sublevel (Subnivel), 1998** comencemos reproduciendo las líneas con las que el propio Kelley empieza el texto “Sublevel: Dim Recollection Illuminated by Multicolored Swamp Gas” (“Subsuelo: tenue rememoración iluminada por gas multicolor de ciénaga”), incluido en el catálogo de la exposición de la obra que tuvo lugar en Alemania en 1998 y 1999¹¹⁶.

*A pesar del empuje de su forma y de las cualidades abiertas y expansivas del color azul que lo rodea, el sol se desploma, llevándose consigo la cuadrícula del universo ordenado. Esto se debe a que hay un portal, una apertura a la “no luz”, un vacío que absorbe toda la atmósfera, borrando la libertad de visión de planos sin restricción. Aquí sólo hay chozas turbias. Tras la casa grande, hay una casa pequeña. Y bajo el desierto soleado de la vida diaria hay un mundo de cuevas y pensamientos sombríos a medio recordar.*¹¹⁷

¹¹⁶ Galería Jablonka, Colonia, 1998 y Kunstverein Braunschweig, 1999

¹¹⁷ KELLEY, M., *Sublevel: Dim Recollection Illuminated by Multicolored Swamp Gas* (1999) Texto recogido en KELLEY, Mike, *Minor Histories*. Op. Cit. p 104

“Sublevel”, 1998, es una estructura de contrachapado que emula los sótanos de CalArts. Su interior se encuentra recubierto de una resina cristalizada de color rosa brillante. Está elevada sobre caballetes metálicos. Adjunto a la estructura, hay un túnel de madera sobre el suelo, que el espectador puede recorrer a gatas. Éste acaba en una cabina de aluminio iluminada por luces multicolores, en las que se hallan materiales como sondas y catéteres. De uno de los flancos del túnel cuelgan los planos de los sótanos de CalArts y los de la escuela de preescolar McMartin. Efectivamente, en esta obra, Kelley desarrolla la referencia escondida al subsuelo de la que hablamos en “Educational Complex”: es la misma estructura, sólo que en la maqueta aparecía como pequeña pieza atornillada bajo la mesa, y en esta ocasión, ha sido reproducida a gran escala.

A través del propio texto de Kelley, comprobamos que para hablar de esta obra, el artista nos sumerge en un paisaje de alegorías y símiles, y no intenta hacer una descripción seca y concisa. Esto se debe a que este proyecto se puede pensar difícilmente si no es a través de tangentes creativas. En segundo lugar, estas líneas nos ubican de nuevo ante el conflicto al que nos referimos hablando de la chica de Land O’Lakes¹¹⁸, una tensión recurrente en el universo de Kelley. La cuadrícula del mundo ordenado que conocemos se ve amenazada por una fuerza centrífuga de sombras, que nos atrae, aterrorizados, hacia su interior dulce, rosado, hediondo y sobrenatural.

“Sublevel” nos hace comprender hasta qué punto late el deseo como fuerza subyacente en las obras de Kelley. Esta obra será el sótano burlesco, oscuro y sucio de las arquitecturas utópicas. Las ensoñaciones arquitectónicas ejemplares del modernismo albergaban a seres armónicos y racionales, tan bellos y bien diseñados como los edificios que habitan. “Sublevel” es exactamente lo inverso. Es el símbolo de todo lo que reprime la arquitectura utópica: aquellos oscuros y misteriosos deseos, pulsiones e instintos que las visiones idealizadas de nosotros mismos no pueden afrontar, y que, pese a nuestra recurrente negación, en ocasiones toman el poder y nos manejan como marionetas.

Tanto en “Educational Complex”¹¹⁹, 1995, como en “Sublevel”, 1998, el nivel bajo tierra es el mismo lugar: es el sótano de CalArts que es el sótano del colegio McMartin, que, a su vez, es, el inconsciente, el lugar donde habita el abuso reprimido. En “Educational Complex”, Kelley había escogido las arquitecturas de su educación artística como símbolo debido a que exploraba el abuso estético relativo a su propia formación artística, incluyendo además elementos

¹¹⁸ Ver p. 51-53

¹¹⁹ Ver p. 81

familiares (recordemos “Entry Way (Genealogical Chart)”), porque la literatura del SMR se refiere casi en exclusiva a abusos sexuales, muchos de los cuales sucedían en constelaciones de incesto. En “Sublevel”, la dirección que toma Kelley será predominantemente sexual. En un principio, podría comprenderse que se refiere al sexo dentro del marco del abuso sexual. Pero, en realidad, se está adentrando en el territorio específico de la represión sexual. Es decir, comprendemos que en ese subsuelo (en el inconsciente) se halle el abuso sexual reprimido. Pero Kelley nos muestra que en este mismo lugar se encuentran también los deseos, perversiones y placeres quizá sólo explorados en la soledad de la fantasía de uno mismo, quizá ni siquiera mirados de frente, y existiendo sólo como una sombra periférica que uno esquiva.

La resina rosa que recubre la estructura de “Sublevel” es el pringue cristalizado que amenaza al orden, como veíamos en “La masa informe del deseo”¹²⁰. Es aquello que puede tomar la forma de ectoplasma, de borrón de pintura expresionista abstracta, de secreción corporal de cualquier tipo, o de alienígena.. Es rosa¹²¹ porque el rosa es para Kelley el color “rebelde”, un color prohibido en las Bellas Artes. Esto se debe, y así lo explica en su texto “Dyspeptic Universe: Cody Hyun Choi’s Pepto- Bismol Paintings”, 1992, (“Universo dispéptico: los cuadros de Pepto- Bismol de Cody Hyun Choi”), a que es un color considerado muy poco serio, y por tanto, alejado de la elevación y nobleza a la que se debe dedicar el arte (según las tradiciones). Es el color asociado a las niñas, por lo que queda fuera del mundo del arte, considerado (de forma prejuiciosa) como un ámbito fundamentalmente masculino. Y, por último, es un color decorativo, perteneciente, por tanto, a la cultura, y no a la esfera de los universales en la que se da el arte, bajo el punto de vista retrógrado que critica Kelley.¹²²

Según se puede deducir en el texto “Sublevel...”¹²³, la resina rosa evoca el interior del cuerpo humano, como una vagina retratada en la pornografía, o como ano. Recuerda el artista, de forma turbadora, que, de niño, jugaba bajo la cama con otros vecinitos a reconocer las diferencias y conocer el erotismo de sus cuerpos colocando en “las rajadas de sus culos” (sic)¹²⁴ geodas de su colección de piedras. La sustancia rosa carnal, que es jugosa y atractiva, y a la vez, es fétida y

¹²⁰ Ver p. 49

¹²¹ Cabe mencionar la importancia que le confiere George Baker al color rosa en la obra de Kelley, como está recogido en su texto “Mike Kelley: Sublevel”, en el que menciona que para Kelley es el color “hermafrodita”, y el color “hippy”, entre otras atribuciones simbólicas recogidas en este texto. Ver BAKER, George, *Mike Kelley: Sublevel* (2014). Texto recogido en WELCHMAN, J. C.; GOLDSTEIN, A.; BAKER, G., et al., *Mike Kelley*. Edited by Meyer-Hermann, y Mark, L. G., Steedijk Museum Amsterdam, Delmonico Books – Prestel; Alemania, Munich, Reino Unido, Londres; EEUU, Nueva York. 2014. p. 347

¹²² KELLEY, Mike, *Dyspeptic Universe : Cody Hyun Choi’s Pepto- Bismol Paintings*, 1992. Texto recogido en KELLEY, Mike, *Minor Histories*. Op. Cit. p 150

¹²³ KELLEY, M., *Sublevel: Dim Recollection Illuminated by Multicolored Swamp Gas* (1999) Texto recogido en KELLEY, Mike, *Minor Histories*. Op. Cit. 104 y 105

¹²⁴ *Ibidem* 105

putrefacta (“ciénaga”, dice el título) es también rocosa, cristal: es el interior de una geoda, una gema. Esto nos lleva a un artículo referencia para Kelley, escrito por Dalí y citado en muchos de sus textos¹²⁵, “El Asno Podrido”¹²⁶ (1929). Dice Dalí:

Nada puede impedirme reconocer la frecuente presencia de imágenes en el ejemplo de la imagen múltiple, incluso cuando una de sus formas tiene la apariencia de un asno apestoso, y más aún si el asno en cuestión está terriblemente podrido, cubierto por miles de moscas y hormigas (...) nada me puede convencer de que esta putrefacción hedionda del asno es otra cosa que el duro y cegador destello de nuevas gemas.

La masa informe, que es el interior de un orificio, de esos que los alienígenas se afanan en explorar con sus sondas (al final del túnel), según la literatura del fenómeno OVNI y del RMS, que es roca muerta con sorpresa en su interior (geoda), es el puro deseo ardiente productivo esquizofrénico, es el corazón mismo del éxtasis, la “guinda de chocolate”¹²⁷ que al clavarle el colmillo, suelta su fluido cálido y dulce, y a la vez es todo lo turbio, oscuro y culpable que emana de lo sexual sin freno civilizado.

Recordemos que Kelley obligaba al espectador curioso de “Educational Complex”, 1995, a arrodillarse entre las piernas de la maqueta y tumbarse en un colchón, un tanto miserable, para ver el sótano escondido de CalArts, como quien “mira bajo una falda”¹²⁸. En “Sublevel”, 1998,, quien quiera llegar al final del túnel debe arrastrarse, porque quien quiera ver, quien quiera saber lo que hay más allá (del orden) debe humillarse. Así nos lo hace saber en el dibujo bajo el cual se halla la rendija de entrada a su instalación “The Trajectory of Light in Plato’s Cave”, 1987, (“La trayectoria de la luz en la Caverna de Platón”).

CUANDO HACES
ESPELEOLOGÍA
A VECES
TIENES QUE

¹²⁵ KELLEY, Mike, *Death an Transfiguration* (1992), *Urban Gothic* (1985) y *Playing with Dead Things: On the Uncanny* (1993). Todos estos textos están contenidos en KELLEY, Mike, *Foul Perfection*. (Op. Cit), y las páginas exactas en las que se ubican las referencias al citado texto son, respectivamente: p. 138, p. 4 y p. 84

¹²⁶ Esta cita aparece en KELLEY, Mike, *Death an Transfiguration* (1992), contenido en KELLEY, Mike, *Foul Perfection*. Op. Cit. 138, y ha sido traducida al español por la autora. La reseña bibliográfica original es la siguiente: DALÍ, Salvador, *The Stinking Ass*, trans. J. Bronowski, *This Quarter* 5, no. 1 (September 1932); reimpresso en Lucy Lippard, ed., *Surrealists on Art* (Englewood Cliffs, NJ. : Prentice-Hall, 1970), p.97. Primera publicación en *Le Surréalisme au Service de la Revolution* (Julio, 1930). Esta era la traducción preferida de Kelley, según John C. Welchman (ver *Foul Perfection*. Op. Cit 147, nota 1)

¹²⁷ KELLEY, M., *Sublevel: Dim Recollection Illuminated by Multicolored Swamp Gas* (1999) Texto recogido en KELLEY, Mike, *Minor Histories*. Op. Cit p.105

¹²⁸ *Ibidem* p.104

AGACHARTE...
AVECES
TIENES QUE PONERTE
A CUATRO PATAS
...
AVECES INCLUSO REPTAR
.
.
.
REPTA GUSANO!!¹²⁹

Hemos llegado, finalmente, a las cloacas de la arquitectura utópica del hombre utópico. Es un espacio arquitectónico simbólico, el espacio del inconsciente, donde se esconden los recuerdos reprimidos de abuso sexual y alienígena, que es el lugar donde existe el deseo desatado del niño (perverso polimorfo), de la carne fragante y fétida y de la roca fundida como magma que cristaliza. Es el escenario donde se libra una auténtica guerra sexual. Por un lado, está el ansia devoradora de lo sexual libre de culpa. Por otro, está el techo negro del cielo nocturno o del túnel o de la caverna: el deseo está siempre limitado, confinado en el mundo oscuro, caliente y húmedo de la ciénaga. La culpa, la represión y la negación son las inevitables compañeras del deseo crudo para el sujeto socializado, civilizado, culturizado, porque el deseo es lo que disuelve la cuadrícula soleada de la vida diaria.

Y este recorrido por las tuberías de la arquitectura utópica, que es un túnel de carne, de roca y de madera, sólo lo puede hacer el espectador que se humille, que se agache y repte cual gusano. Porque quien esté dispuesto a mirar el arte más allá del estético cuadro que adorne nuestro salón u oficina, encontrará que este juego nada tiene que ver con cosas bonitas colgando en cubículos en cuadrículas. Quien se humille y repte quizá tenga la experiencia sublime de contemplar su propio deseo desnudo.

¹²⁹ Ver foto en la siguiente página. Esta obra se mostró en España en el MACBA, en la exposición *Mike Kelley. 1985-1996* (1997), una retrospectiva de la citada década en la que no hacemos mayor hincapié porque las obras de las cuales se ocupa esta tesis fundamentalmente (las relativas al tema de la memoria) son, en su mayoría, posteriores. Sin embargo, vale la pena mencionarla, dado que fue prácticamente la única ocasión en la que el público español tuvo la posibilidad de disfrutar de una gran exposición dedicada a Mike Kelley.



Entrada a la instalación "The Trajectory of Light in Plato's Cave", 1987

2.9. Kandors

En 1996, Kelley publicó un artículo en la revista “Architecture New York” con el título: “Architectural Non-Memory Replaced with Psychic Reality” (“No-memoria arquitectónica reemplazada con realidad psíquica”). En él, discute cuestiones relativas a “Educational Complex”. El texto acaba de la siguiente forma:

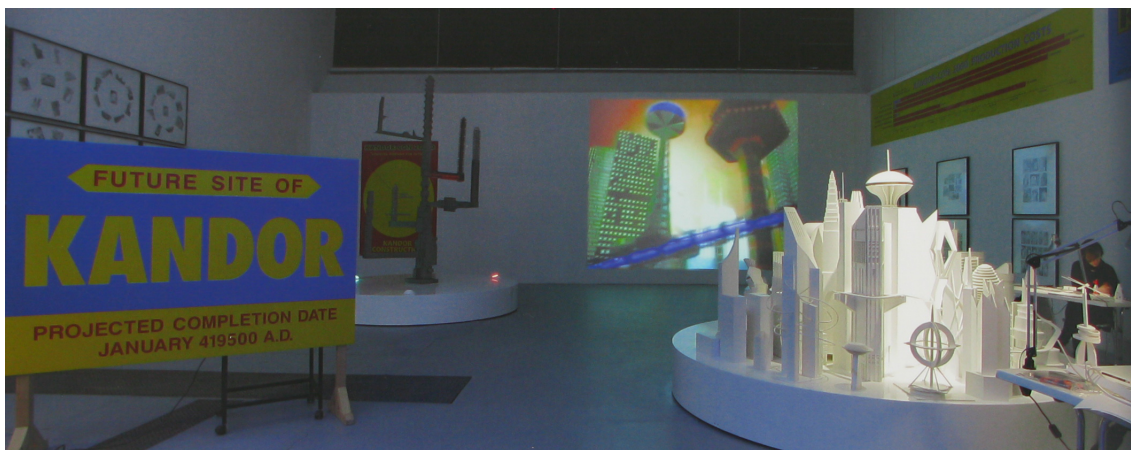
*Me descubro a mi mismo pensando constantemente en la ciudad embotellada que atesora Superman en su Fortaleza de la Soledad. En el interior de una campana de cristal hay una ciudad entera llena de gente viva de su planeta de origen, Krypton – un planeta que explotó. Krypton es el hogar al que no se puede volver, el pasado al que no se puede retornar. No obstante, ahí está, encogido al tamaño de una casa de muñecas – un souvenir en tiempo real. Me pregunto si el eterno Hombre de Acero siente alguna vez el deseo de hacer añicos la ciudad y vivir en el presente, finalmente. Eso podría poner freno al miedo de acabar en la habitación cerrada.*¹³⁰

En este texto, se hacen unas alusiones realmente significativas, ya que en él podemos comprobar que sus proyectos relacionados con “Kandor” (la ciudad del planeta Krypton que Superman salvaguarda en su botella) crecen y proceden directamente de sus ideas alrededor de “Educational Complex”. Hasta este momento no había ni en sus textos ni en su obras referencia alguna a Superman o a la campana de cristal, que se convertirán en temas recurrentes de sus obras posteriores. Será en 1999 (cuatro años después de “Educational Complex”) cuando Kelley realizará su primera obra relacionada con Kandor. Antes de analizar la relación entre ambos proyectos, describamos en qué consisten los trabajos relativos a Superman y su ciudad natal. Existen tres fases en las obras relativas a Kandor: “Kandor-Con 2000” (1999), “Kandors” (2007) y “Kandor 10/Extracurricular Activity Projective Reconstruction #34 | Kandor 12/Extracurricular Activity Projective Reconstruction #35 (2011). Los temas fundamentales que Kelley aborda mediante la referencia a Superman y a su mito quedan establecidos en la primera fase, motivo por el cual nuestro análisis se concentrará en ella.

“**Kandor-Con 2000**”¹³¹ es una instalación que consta fundamentalmente de los siguientes elementos: el video “Superman Recites Sections from the Bell Jar and other Works by Sylvia

¹³⁰ KELLEY, Mike, *Architectural Non- Memory Replaced with Psychic Reality* (1996). Texto recogido en KELLEY, Mike, *Minor Histories*. Op. Cit. p 322

¹³¹ Expuesta en 1999 en el Kunstmuseum Bonn como parte de la exposición “Zeitwenden: Ausblick”. Volvió a exponerse en 2007 en la TU de Berlín



Vista de la instalación “Kandor-Con 2000”, 1999/ 2007

Plath”¹³², 1999 ("Superman recita secciones de *La Campana de Cristal* y otras obras de Sylvia Plath"), la proyección de una animación hecha por ordenador compuesta de imágenes de Kandor, y una maqueta de la misma que un grupo de estudiantes de arquitectura continuó construyendo en el transcurso de la exposición.

El título de la instalación hace referencia a la famosa convención de cómics americana “Comic-Con”. Esta alusión no se debe únicamente al hecho de que aparezca el superhéroe, sino también a otro aspecto de la popular reunión de aficionados al cómic. La idea original que Kelley quiso realizar para la exposición “Zeitwenden: Ausblick”, 1999, fue la de crear una página web en la que quien quisiera pudiera aportar información sobre Superman, con el fin de construir más tarde una versión física y otra digital de la ciudad de Kandor. El artista quería reunir a todos los colaboradores en la recepción de inauguración de la exposición, como si fuese un evento de Comic-Con, creando así una ocasión para que los fans internautas se conociesen con motivo de su afición. En aquel momento (1999), internet era una tecnología muy nueva y por ello, se debatía la clase de sujeto alienado de la sociedad que derivaría de su desarrollo. Lo que Kelley pretendía con su proyecto era crear un punto de encuentro para esa clase de público unido por una mentalidad afín. Esta idea no pudo realizarse por falta de presupuesto, por lo que toda la información para la realización de la instalación la aportó un coleccionista de tebeos de Superman alemán¹³³.

¹³² KELLEY, Mike, (video) , *Superman Recites Selections from 'The Bell Jar' and Other Works by Sylvia Plath* ,7:19 min, color, sonido, 1999.

¹³³ KELLEY, Mike, *Mike Kelley. Kandors*, Jablonka Galerie, Hirmer Verlag, Alemania, Munich, 2010. p. 53



Kandor representada de distintos modos según el dibujante. Estas versiones se incluyeron en un “morph”.

Para Kelley, en su imaginario artístico, “Educational Complex” y la ciudad embotellada de Kandor simbolizan lo mismo, como subraya el propio Kelley en su entrevista con Eva Meyer-Hermann en 2011:

El hecho de que Superman sea un ser alienado que acarrea la responsabilidad de salvaguardar su pasado traumático –representado por su ciudad natal embotellada- es de alguna manera igual que mi propia escultura “Educational Complex” (...) ¹³⁴

El aspecto común entre “Kandors” y “Educational Complex” al que se está refiriendo Kelley en esta cita es la consideración del pasado como elemento que mantiene al sujeto alienado del presente. Utilizar la referencia de Superman llevaba la discusión a un terreno más amplio, dado

¹³⁴ MEYER-HERMANN, Eva, *Interview with Mike Kelley*. 2011. Recogida en: WELCHMAN, J. C.; GOLDSTEIN, A.; BAKER, G., et al., *Mike Kelley*. Op. Cit. p. 375

que la historia del superhéroe es un mito cultural conocido por todos. De este modo, Kelley podía crear un espacio de reflexión colectivo, añadiendo además la vertiente sobre la alienación e internet, una discusión que era importante entonces (aunque la idea original, como ya se ha comentado, no se desarrollara finalmente).

El sentimiento de aislamiento y alienación, uno de los aspectos fundamentales de este proyecto, lo dramatiza Kelley mediante el paralelismo que establece en el vídeo entre la urna en la que atesora Superman su ciudad y la célebre metáfora de la malograda poetisa americana, Sylvia Plath. En su novela autobiográfica “La Campana de Cristal”, 1963, y tal como repite el superhéroe en el vídeo de Kelley, Plath escribe:

He tratado de representar mi mundo y a aquellos que pertenecen a él como si se vieran a través de la lente distorsionada de una campana de cristal. ¹³⁵

Plath cuenta la historia de una muchacha que va cayendo en un estado profundamente depresivo que la lleva a intentar suicidarse. Hacia el final de su relato, la protagonista indica como posible origen de su melancolía el fallecimiento temprano de su padre, y narra cómo este hecho fue digerido (o mejor dicho, reprimido) por su madre. Quizá desde ese traumático momento, se fue creando una distancia entre el mundo y la joven, quien parece existir aislada en la intimidad de su mente, mientras que su vida “en el mundo” (estudiar, relacionarse con otras personas, etcétera) la vive una parte de sí misma que experimenta como un “yo” totalmente ajeno. Este último va apagándose a lo largo de la novela, quedando al final sólo la parte de ella misma que se encuentra aislada y carente de motivación alguna. Es ese estado el que Plath describe como vivir y contemplar el mundo desde el interior de una campana de cristal. En el vídeo “Superman Recites Sections from the Bell Jar and other Works by Sylvia Plath”, 1999, Kelley nos muestra a Superman en un espacio oscuro y privado, quizá en su “Fortaleza de la Soledad”, su lugar de refugio en la Tierra. En este santuario íntimo, el Superhéroe hace suyos los versos de la poetisa, los cuales recita en primera persona. Como Plath (“Esther Greenwood” en la novela), Superman guardará siempre una distancia para con el mundo por un pasado que no puede abandonar, que le causa dolor, pero al que a su vez, se aferra. Esta situación se corresponde exactamente con las ideas instauradas en el imaginario colectivo relacionadas con SMR y la Cultura de la Víctima: que la identidad de una persona se asienta sobre su pasado traumático, el cual determina su vida presente y futura. No sólo es imposible deshacerse de esa herida del pretérito, sino que hay que mantenerla abierta, hay que atesorarla, ya que sin ella, el sujeto se queda sin el elemento que define su identidad.

¹³⁵ PLATH, Sylvia, *The Bell Jar*, (primera edición, 1963), Harper Perennial Modern Classics, EEUU, Nueva York, 1999. p.262.

Kandor es a Superman lo que “Educational Complex” es a Kelley: la ciudad metafórica del trauma del pasado, que es un lastre indestructible y la presunta base de su motivación vital. Si pudiesen “*hacer añicos la ciudad*”, eso pondría fin al miedo de “*acabar en la habitación cerrada*”¹³⁶. Con estas palabras, el artista alude a una historia del mismo nombre escrita por August Derleth sobre las notas de H.P. Lovecraft, utilizando el estilo y muchos de los elementos representativos del genio del terror americano¹³⁷. Nos encontramos en “The Shuttered Room” (1959) ante temas típicamente “Lovecraftianos”, como la maldición que recae sobre una familia, la herencia de una vieja propiedad encantada, y la presencia de lo terrorífico -pese a que la literatura de este autor esté plagada de criaturas monstruosas, el verdadero mal se halla en los aldeanos zafios y brutales, llenos de supersticiones y pasiones desatadas. Debido a estas características (trauma, familia, arquitectura, horror informe, deseo irrefrenable), el interés de Kelley en Lovecraft resulta comprensible. La habitación a la que se refiere el título es parte de la propiedad que hereda Abner Whateley de su abuelo, quien deja estrictas instrucciones de quemar toda esa parte de la finca. Abner entra en la habitación, desclava las ventanas, y deja escapar a una especie de rana humanoide, que, en libertad, primero se alimentará de vegetación y más tarde, de personas. El joven Whately le dará muerte a la criatura anfibia cuando esta retorne a su único hogar conocido (la habitación cerrada)¹³⁸. En la película del mismo título (1967), la “criatura” es, en este caso, la hermana humana pero salvaje de la protagonista (Sussanah Kelton), quien finalmente muere accidentalmente en un incendio¹³⁹.

En cualquier caso, el “miedo a acabar en la habitación cerrada” es el terror tanto de Abner como de Sussanah ante una amenaza ominosa e inaccesible del pasado, una amenaza tanto más terrorífica mientras permanezca tras una puerta cerrada (sin un referente concreto, proliferan todo tipo de horrores en la imaginación). El pariente anfibio antropófago de la habitación cerrada pertenece a la misma clase de atrocidad que el trauma encerrado tras nuestra amnesia traumática en el SMR: tanto más aterrador mientras que no se pueda abrir la habitación – romper la urna. En “The Shuttered Room”, los protagonistas sí pueden enfrentarse a su pasado

¹³⁶ KELLEY, Mike, *Architectural Non- Memory Replaced with Psychic Reality* (1996). Texto recogido en KELLEY, Mike, *Minor Histories*. Op. Cit. p. 322

¹³⁷ En realidad, Kelley no menciona a Lovecraft al hacer esta alusión. Es John C. Welchman quien lo interpreta de este modo. Welchman escribe una nota al respecto que traduzco a continuación: “*la alusión aquí es a la historia de H.P. Lovecraft, recogida en “La Habitación Cerrada y otras leyendas de terror (New York: Ballantine Books, 1959)”*”. (en *Minor Histories*, Op. Cit. p. 323). Dada la amistad de Welchman con Kelley, y el rigor de su trabajo científico, es de suponer que quizá Kelley se lo había comunicado en alguna conversación privada. Como, no obstante, Kelley no aclara si se refiere al libro o a la película, consideramos ambas posibilidades.

¹³⁸ DERELETH, August; LOVECRAFT, H.P., *The Shuttered Room*, Ballantine Pb, EEUU, Nueva York, 1974

¹³⁹ GREENE, David, *The Shuttered Room* (película), 82 mins, color, Reino Unido, 1967, distribuido por Warner Brothers

ignominioso porque Derleth-Lovecraft lo han personificado en un ser monstruoso concreto. La amenaza acechante del SMR no se puede combatir: está en el pasado, al que no se puede regresar, porque es una realidad cambiante, es esquivia, que se esconde en el subsuelo, se alimenta de la desgracia y tomará todo el poder que el sujeto le confiera.

El sentimiento de desconexión psíquica causada por un pasado-ancla-cápsula es, sin duda, uno de los temas fundamentales de “Kandor-Con 2000”. Sin embargo, hay otro aspecto básico tratado en la obra, uno a partir del cual desarrollará la siguiente fase, como veremos más tarde. Al describir la instalación, nos referimos a la proyección de una animación¹⁴⁰. Ésta consistía en un “morphing” de distintas versiones de la ciudad de Kandor. La cuestión que captó la atención de Kelley e hizo que eligiese la figura de Superman y su mito fue que, además de toda la cuestión sobre la alienación que ya hemos discutido, la ciudad natal del *Hombre de Acero* jamás se representó dos veces de la misma forma (cada dibujante hacía su propia versión). Para el artista, esto la convertía en una metáfora capaz de reflejar claramente el “*carácter esquivo de la memoria*”¹⁴¹. El “morph” de la ciudad en sus diferentes versiones subrayaba el hecho de que el pasado no puede hallar una forma concreta, una representación final. Este es el mismo motivo por el cual los estudiantes de arquitectura siguieron construyendo el modelo durante la exposición: la memoria no acaba de construirse¹⁴². Este es, por tanto, otro punto común entre “Kandors” y “Educational Complex”. Como ya señalamos anteriormente¹⁴³, tampoco puede acabarse la maqueta de edificios educativos, ya que los recuerdos del artista irán variando, lo cual requeriría el consiguiente ajuste de la escultura.

Afirma Kelley que “*El proyecto en sí se convirtió en el reflejo del fracaso de la visión del modernismo de la utopía tecnológica*”¹⁴⁴. Efectivamente, el proyecto de Kelley se inspiraba en las nuevas posibilidades técnicas que ofrecía internet (la posibilidad de colaboración virtual en su proyecto), y pretendía afrontar la situación potencialmente peligrosa que conllevaba (la alienación). Al final, esa promesa técnica resultaba estar aún muy lejos de poder realizarse con facilidad, con lo cual, no se dio la posibilidad de efectuar la reunión de internautas proyectada. Su proyecto “utópico-tecnológico”, había quedado en agua de borrajas, como las propias ensoñaciones idealizadas del modernismo. Kandor, como diseño de ciudad futurista, resulta

¹⁴⁰ realizada por el diseñador de animaciones Martin Middelhaue

¹⁴¹ KELLEY, Mike, *Mike Kelley. Kandors*, Op. Cit. p. 54

¹⁴² Es por ello que Harald Falckenberg titula su libro sobre Mike Kelley “Mike Kelley. 99.9998% Remaining”: 0.0002 del proyecto de Kandor había sido completado, y quedaba por hacer el 99.9998. Falckenberg realiza un paralelismo, sugiriendo que este inmenso porcentaje es lo que nos queda por comprender del complejo trabajo de este artista. FALCKENBERG, Harald, *Mike Kelley. 99.9998% Remaining*, Walter König Verlag, Alemania, Colonia, 2012. p. 14

¹⁴³ Ver p. 84

¹⁴⁴ KELLEY, Mike, *Mike Kelley. Kandors*. Op. Cit. 55

finalmente tan difícilmente realizable como Kandor como modelo de ciudad del pasado traumático.

Entre 2000 y 2007, Kelley trabajará en su segunda visita al tema de Kandor. En esta ocasión, el artista quiso acercarse al aspecto más formal de la idea. La imposibilidad de representar la ciudad de una única forma le lleva a proyectar una veintena de esculturas diferentes, correspondiéndose todas ellas con versiones diferentes de la misma recogidas en los cómics. Esto supuso un nuevo reto formal: el de idear cómo traducir las representaciones bidimensionales de las viñetas en esculturas tridimensionales. En un principio, había imaginado que éste sería un proyecto relativamente breve, pero las características de las obras que quería producir (el tamaño de las botellas, los efectos de iluminación, etcétera), requirieron un largo y complicado proceso. El resultado final se expuso por primera vez en la galería Jablonka (entonces, en Berlín) en 2007. Gracias a la ayuda de Harald Falckenberg, Kandor-Con 2000 se reinstaló en la Universidad Técnica de Berlín durante el tiempo de la exposición, ofreciendo al público la posibilidad de comprender la complejidad de la visión de Kelley con respecto al tema de Kandor.

La tercera y última visita al tema de Kandor se mostrará cuatro años después, en el contexto de la mega-galería de arte “Gagosian”. Las obras se expondrán en Beverly Hills y en Londres (ambas en el 2011). Esta versión de Kandor aparece fusionada con otro de sus grandes proyectos, “Extracurricular Activity Projective Reconstruction” (“Reconstrucción Proyectiva de Actividad Extraescolar”), que analizaremos a continuación. Por ello, explicaremos la última versión de Kandor en la siguiente sección.



Kandor 10, 2010

2.10. La ficción de la realidad psíquica

Extracurricular Activity Projective Reconstruction (Reconstrucción Proyectiva de Actividad Extraescolar), 2000, 2005, 2011”¹⁴⁵ es un proyecto muy complejo en el que Kelley estuvo trabajando más de once años. La idea original era realizar un grupo de 365 vídeos, uno por cada día del año, que quería proyectar sucesivamente en un ciclo de 24 horas¹⁴⁶. Finalmente, sólo llegó a completar la cinta número 36B. Es una obra vital, no sólo por su magnitud, sino porque en ella confluyen muchas de sus obras y de los elementos simbólicos recurrentes en su mundo. Para nuestro estudio, es fundamental, porque en ella podemos hallar ejemplificados los postulados de su concepto de la memoria, que podemos resumir del siguiente modo: en EAPR pretende hacer reconstrucciones de la memoria, y ésta, en primer lugar, es una construcción (no objetiva), en segundo lugar, responde al *mythos* cultural del RMS y la cultura de la víctima, y en tercero, está compuesta de recuerdos personales y producciones culturales que tienen para nosotros el mismo nivel de realidad psíquica. Sobre todos estos temas nos extenderemos a continuación. Se trata de una empresa muy ambiciosa y que consta de partes diferentes, por lo que requiere para su comprensión una división en dos fases. En primer lugar, explicaremos las ideas sobre las que se basa en términos generales, y que marcan una continuidad directa con respecto a las obras que venimos analizando; en segundo lugar, pasaremos a comentar algunos aspectos de las obras en sí.

2.10.1. Ideas fundamentales

El nivel de complejidad de “Extracurricular Activity Projective Reconstruction” (2000-2011) es tan alto porque supone el sumatorio de una gran cantidad de elementos que forman una masa múltiple y móvil. Esta obra no se puede entender desde una lógica lineal y consecutiva, porque en ella, distintos planos de formas, de contenidos y de significados se superponen, sin llegar a formar un todo estático que se pueda diseccionar fácilmente. Hay que afrontar este trabajo aceptando la coexistencia de elementos que parecen en un primer momento contradictorios, pero no lo son. Es como si un punto de vista único hiciese que viésemos componentes unidos, y, al cambiar nuestra posición relativa, percibiésemos claramente que se trata de dos o tres elementos que percibíamos como uno solo. Por ejemplo, la voz de la víctima, que interpretada como una sola resultaría incongruente, trataremos de dispersarla en nuestro análisis en, al menos, las tres voces de las que hablamos en la sección “La víctima estética”¹⁴⁷: la estética o

¹⁴⁵ En adelante, “EAPR”.

¹⁴⁶ KELLEY, Mike, *Extracurricular Activity Projective Reconstruction #1 (A Domestic Scene)*, 2000. Texto recogido en KELLEY, Mike, *Minor Histories*. Op. Cit. p. 241

¹⁴⁷ Ver p. 70

premisa, la real y la personal. Debemos también tener en cuenta que sus decisiones plásticas (los materiales que escoge, cómo los utiliza, etc.) también hay que entenderlas desde una lógica de la multiplicidad y la yuxtaposición; no podemos atribuir un significado único a un elemento, porque en realidad, lo simbolizado incluirá ese significado y otros tantos más. No podemos pensar en términos de equivalencias exactas, sino de semejanzas esquivas y ambiguas. Por último, no se puede comprender esta obra aislada; podemos imaginarla como una maraña de vasos comunicantes que conectan con diversos puntos de su universo.

En primer lugar, conviene subrayar la relación que existe entre EAPR y “Educational Complex”. En esta última obra, aquellas áreas que Kelley había dejado en blanco podían interpretarse, según el SMR, como los escenarios en los que había tenido lugar un abuso estético perteneciente a su propia formación artística– y que por ello, habían sido eliminados de su memoria. ¿Qué habría sucedido en estos lugares? “Extracurricular Activity Projective Reconstruction” viene a completar “Educational Complex” porque, según Kelley, va a “rellenar estas lagunas de memoria con vídeos de narrativas estándar de abuso, similar a aquellas recogidas en la literatura del SMR”¹⁴⁸.

Los vídeos resultantes serán, por tanto, el equivalente a las memorias recobradas de las víctimas de abusos. Por ello, Kelley toma como inspiración los escenarios, actores y situaciones descritas en la literatura del SMR. Curiosamente –sospechosamente, habría que insistir– como observa el artista, estas historias tienen características tan comunes que se pueden clasificar con facilidad. Kelley llega por este motivo a la conclusión de que la literatura del SMR se puede dividir en tres géneros¹⁴⁹: recuerdos de violaciones (generalmente incestuosas), el mismo tipo de situaciones pero cuyos perpetradores son alienígenas, y el tercero describiría los abusos por parte de adoradores de Satán, que generalmente formarían parte de las cúpulas políticas (por ello, estas historias se referirán siempre a una gran conspiración). Se trata fundamentalmente de la misma narración que se describe a través de tres mitologías diferentes. Esto indica que difícilmente estamos ante recuerdos genuinos de abuso, sino ante un fenómeno de sugestión colectiva que viene a cobrar realidad, verosimilitud, porque da respuesta a un deseo inconsciente de nuestra sociedad (es una idea que germina dadas unas circunstancias históricas y sociales concretas).

Por tanto, las “reconstrucciones” no van a representar abusos, sino falsas memorias. Conviene detenerse en esta cuestión con más detenimiento. Recordemos que, como dijimos en la sección

¹⁴⁸ KELLEY, Mike, *Day is Done*, Gagosian Gallery, Yale University Press, EEUU, New Haven, Reino Unido, Londres, 2007. p. 461

¹⁴⁹ Conferencia de M. Kelley junto a J. Welchman, Walker Art Center, 2005. Op. Cit. 30

“Las arquitecturas del abuso”¹⁵⁰, Kelley opinaba que “*las memorias recuperadas son a menudo una forma de satisfacer los deseos propios – en absoluto se trata de “recuperación”. De hecho, el pasado es una memoria pantalla, una construcción de los deseos presentes*”¹⁵¹. Si toda memoria recuperada es una construcción que satisface nuestro deseo presente de ser víctima, EAPR no puede representar abusos, sino falsos abusos, ficciones que creamos para saciar nuestro deseo inconsciente colectivo. De ahí que Kelley utilice los patrones de la literatura del SMR como líneas guía: para exponer el patrón de un sistema de creencias fundamental para nuestra cultura.

Debido a la lógica bisociativa de Kelley (la yuxtaposición de niveles de ideas que no resultarán en una síntesis racional¹⁵²), además de presentar estas memorias recobradas fundamentalmente como fantasías que responden a las creencias y deseos populares, las va a presentar como “memorias pantalla” que camuflan un abuso real. Recordemos que éstas son memorias encubridoras, un mecanismo de defensa que protege al sujeto de recuerdos traumáticos a los que no se puede enfrentar. Dicho más claramente: en un nivel, EAPR representa memorias falsas (el falso abuso como construcción cultural), y en otro nivel, memorias pantalla (abuso que existió y está camuflado) creando un juego entre realidad y simulación bastante complejo.

Si, en ese caso, debemos creer que, el abuso tuvo lugar, la pregunta es: ¿de qué clase de abuso estamos hablando? La respuesta a ello no la vamos a encontrar en escenarios de violaciones incestuosas, exploraciones corporales alienígenas, ni conspiraciones político-satánicas (como cabría esperar en el nivel de falso abuso). En este punto, es preciso retornar a nuestras reflexiones anteriormente señaladas sobre la coexistencia en sus obras de diferentes voces de víctima¹⁵³. Como explicamos entonces, la voz de víctima estética (la voz premisa-excusa-vehículo) está amalgamada con la “personal” y con la “real”. Esta última es la de quien está sometido la presión castrante que la sociedad y la cultura imponen sobre el sujeto. La denominé “real” porque de esta clase de abuso, todos somos víctimas. Efectivamente, ese es el abuso auténtico que las “reconstrucciones proyectivas” van a estar encubriendo, y transportando de manera codificada.

La idea de que en la voz de víctima estética podemos escuchar también las otras voces, como la de la víctima “real”, nos devuelve una vez más a “Educational Complex”. Como dijimos, representaba las arquitecturas de su “abuso estético”. Pero también representaba las del abuso

¹⁵⁰ Ver p. 77

¹⁵¹ KELLEY, M., *Repressed Architectural Memory Replaced with Psychic Reality*, Architecture New York, No. 15, New York, 1996, p. 39. Citado en VIDLER, A., *Mike Kelley's Educational Complex*. Texto recogido en: WELCHMAN, J.C.; GRAW, I; VIDLER, A., *Mike Kelley*, Phaidon Press, Reino Unido, Londres, 2011, p. 99

¹⁵² Ver KOESTLER, Arthur, *The act of Creation*, Hutchinson, Reino Unido, Londres, 1964

¹⁵³ Ver sección 2.5. La víctima estética, p. 70

“real”. La réplica de todos los edificios en los que tuvo lugar su educación, ¿no puede interpretarse como que son precisamente instituciones como el hogar familiar, la escuela y la iglesia, las que van mutilando el potencial vital-creativo-productivo del sujeto, y que en eso consiste el verdadero abuso socio-cultural?

Conociendo ya lo que el artista pretende representar en esta obra (memorias falsas y memorias pantalla), es posible examinar de qué modo elige hacerlo. Como material de trabajo, Kelley va a utilizar su archivo de actividades carnavalescas recogidas en anuarios de instituto, que ya había utilizado para su obra “Timeless/Authorless”, 1995¹⁵⁴. Cabe preguntarse por qué elige precisamente este tipo de imágenes y qué interés tienen para él. Así, él mismo señala que:

*No son eventos escolares normales, sino producciones carnavalescas, en conflicto simbólico con el mundo ordenado de la educación. (...) me interesan los rituales de aberración que son comunes y socialmente aceptados (...) Al contrario que, por ejemplo, las actividades deportivas, que podrían considerarse eventos propagandísticos diseñados para inspirar en la población general los valores de cooperación grupal y el espíritu competitivo del capitalismo, estos eventos no tienen otra función productiva que la de ser fugas absurdas de la rutina institucional diaria. Portan consigo un mensaje crítico implícito.*¹⁵⁵

Para sus reconstrucciones de falsos abusos/ abusos socio-culturales institucionales, Kelley necesitaba un material relativo a la institución pero que no fuese idéntico a él mismo (no se trata de hacer un documental, sino una representación simbólica, en la que la realidad aludida aparece codificada). Además, este material debía ser lo suficientemente rico en cuanto a forma y significados como para permitirle someterlo a sus operaciones plásticas. Las actividades carnavalescas se adaptan a estas necesidades a la perfección. Si nos remitimos al estudio de Bakhtin sobre Rabelais, en el que describe la función del carnaval (en la Edad Media), éste representa un “segundo mundo y una segunda vida fuera de la oficialidad”¹⁵⁶, su función era básicamente, reírse, y dadas sus características sensoriales y su base en el juego, es muy “artístico” (por ello, maleable transformaciones artísticas de Kelley), perteneciendo, según afirma el filósofo ruso, “a la frontera entre el arte y la vida”¹⁵⁷. Efectivamente, este era un material lo suficientemente cercano a la institución -sin serlo-, lo suficientemente ambiguo, liminar y múltiple como para configurar la *mise en scène* de los recuerdos recobrados. Es decir, que su archivo carnavalesco le servirá como portador de contenido, que en sí mismo está

¹⁵⁴ Ver p. 73

¹⁵⁵ KELLEY, Mike, *Day is Done*. Op. Cit. p. 461- 462

¹⁵⁶ BAKHTIN, Mikhail, *Rabelais and His World*, (*Tvorchestvo Fransula Rable*, 1965), Indiana University Press, EEUU, Bloomington, 1984. p. 6

¹⁵⁷ *Ibidem* p. 7

sobredeterminado por toda la información que contiene sobre la cultura popular. Sobre el interés de Kelley en este tipo rituales de la cultura popular nos extenderemos en la sección “Ritual Materialista”¹⁵⁸.

Por tanto, de las actividades carnavalescas extraerá la forma, ya que cada vídeo (cada “reconstrucción proyectiva”) partirá de una fotografía o un grupo de fotografías de su archivo, de las que tomará los personajes que en ella aparecen y los insertará en una historia que inventará. Construirá estos contenidos utilizando el patrón de los abusos “estándar” de la literatura del RMS, pero los detalles de las narrativas los extraerá de su propia biografía (aquí aparece la voz de la víctima “personal”), siempre mezclada con distorsiones fantasiosas y productos culturales como películas, dibujos animados, literatura, etcétera. Como él mismo afirma,

*Trato como si fuesen igualmente verdaderos tanto los recuerdos personales como las experiencias derivadas de la cultura de masas; estoy postulando la equivalencia entre le arte y la memoria.*¹⁵⁹

En otras palabras, que para Kelley, aquellos hechos significativos en la vida de uno, que lo afectan psíquicamente, que colorean el recuerdo y lo hacen tomar uno u otro sesgo, no proceden sólo de la propia biografía, sino también de las películas, libros, etcétera a los que uno está expuesto. Todo ello viene a tejer la tela de nuestra memoria, que nada tiene que ver con una “grabadora objetiva” de los hechos de nuestra vida, sino que es una creación, un artificio en sí misma.

Cabe destacar también que con esta obra, consuma la Gesamtkunstwerk que había iniciado anteriormente con su maqueta distópica. Su serie de vídeos incluirán todas las artes restantes: teatro, música, danza, poesía, etcétera. La intención de Kelley, como corresponde a una obra de arte total, era la de captar el espíritu de su tiempo, como explica en estas líneas:

*Quería crear un gran ritual público, diseñado específicamente para, e imitando miméticamente, la “cultura de la víctima”, pero de naturaleza ridícula y sin represión.*¹⁶⁰

Aparte del concepto de Gesamtkunstwerk, este proyecto guarda relación con otras tradiciones. Por ejemplo, el hecho de exponer aquello que sucede en la sociedad a través del arte es

¹⁵⁸ Ver p. 138

¹⁵⁹ Ver KELLEY, Mike, *Day is Done*. Op. Cit. p. 461

¹⁶⁰ KELLEY, Mike, *Extracurricular Activity Projective Reconstruction #1 (A Domestic Scene)*, 2000. Texto recogido en KELLEY, Mike, *Minor Histories*. Op. Cit. p 241

precisamente de lo que se ocupaba el teatro en sus orígenes en la Grecia clásica, función que recuperan autores modernos, entre otros, Bertolt Brecht. Esa función reflexiva del arte se opone a su valor más extendido en el mundo contemporáneo: la de entretenimiento adormecedor del sentido crítico, como explicamos en la sección introductoria de esta tesis. Por otro lado, la intención de Kelley de crear 365 vídeos a proyectar en ciclos de 24 horas, pone el proyecto en relación con los ritos paganos más antiguos, siempre vinculados al paso del tiempo en los ciclos naturales y repetitivos. Pese a ser una obra totalmente contemporánea, en la que se tratan temas del presente mediante lenguajes actuales, también podemos escuchar en ella los ecos profundos de toda la tradición artística de Occidente, desde el teatro griego, o incluso desde las tradiciones de creencias telúricas más pretéritas.

2.10.2. Experiencias personales y producciones culturales



Foto encontrada que Kelley recreó en EAPR #1: A Domestic Scene

La primera de las reconstrucciones (EAPR #1) la titula Kelley “**A Domestic Scene**”¹⁶¹ (“**Una escena doméstica**”), 2000. La foto extraída de su archivo retrata en este caso a una pareja de dos hombres en lo que parece el interior de un apartamento cochambroso, en cuyo centro hay un horno. Siguiendo lo que será su *modus operandi* en EAPR, Kelley recrea esta escena y se

¹⁶¹ KELLEY, Mike, (video) , *Extracurricular Activity Projective Reconstruction #1 (Domestic Scene)* 29:44 min, b&w, sonido, 2000.

inventa una historia protagonizada por esos personajes, que tiene lugar en ese mismo escenario. Como él mismo explica, quería emular los dramas televisivos americanos de los años cincuenta y sesenta, por lo que el guión, como en aquellas fórmulas, está escrito en el estilo existencial de Tennessee Williams y Jean-Paul Sartre¹⁶², y haciendo referencia a Saul Bellow en su novela “The Victim” (“La Víctima”)¹⁶³, en la que, como en “A Domestic Scene”, hay un apartamento y dos hombres, donde uno increpa al otro.

En esta pieza, suena con turbia claridad la voz de víctima “real” (del abuso socio-cultural), mezclada de forma indisoluble con la “personal” (con experiencias y sentimientos propios de Kelley, que, como hemos dicho, él mismo afirma que utiliza). Por un lado, nos presenta una obra tan exageradamente melodramática que sólo puede interpretarse como una parodia de la creencia común (derivada del Romanticismo y promovida por Hollywood y los medios de comunicación de masas) de que el arte y el artista brotan de raptos sentimentales fundamentados en el dolor y la angustia, que incendian las ansias de expresión creativa. Por otro lado, pese a ser una caricatura y una mofa, no parece en absoluto descabellado interpretar que esa voz lastimera que lleva hasta el histrionismo, porta también algo de la suya propia.

La pieza supuestamente retrata la relación abusador –víctima dentro de una pareja. Sin embargo, en realidad parece representar la lucha interior de un solo sujeto personificada en las posturas de dos hombres diferentes. Uno, fuerte, frío y cruel, le recrimina al otro, débil, atormentado, inadaptado, su incapacidad de vivir en el presente, de ser víctima de la mentira del pasado, de no poder desarraigarse del control que sobre él ejerce la educación recibida (que erige como figuras e poder a su sacerdote, su madre y la sustituta de ésta, su mujer). Le echa en cara que, pese a haber decidido renunciar a ellos (y elegirlo a él, su yo oscuro personificado en su amante homosexual), no puede hacerse cargo de su decisión y vive en el patético y abismal limbo de la culpa. Como alternativa a un pasado al que jamás podrá regresar, y a su elección de una vida sin estas referencias (de hecho, sin referencias) a la que no se puede enfrentar, le ofrece “tomar la mano de Sylvia Plath”, meter la cabeza en el horno y morir como la poetisa, llegando al fin a la paz, en un mundo (de ultratumba) delicado, de arte, poesía y sensibilidad.

Desafortunadamente, no resulta difícil trazar paralelismos entre la situación que plantea “A Domestic Scene” y la vida de Kelley. En definitiva, la pieza trata de un hombre que ha renunciado a los caminos establecidos y que sufre el desasosiego interior que ello conlleva. La voz del “yo torturado” es fundamentalmente la misma que escuchamos en el texto de Kelley

¹⁶² KELLEY, Mike, (Conferencia), *Vidéo et après 2005-2006*, en el contexto de la exposición “ Los Angeles 1955-1985, Naissance d'une capitale artistique”, Centre Pompidou, Francia, París, 2006. Min. 21

¹⁶³ Ver KELLEY, Mike, *Day is Done*. Op. Cit. p. 462

“Goin’ Home, Goin’ Home”, 1995¹⁶⁴: la de quien sufre la soledad, las dudas y la culpa de quien abandona o jamás perteneció a la seguridad y la comodidad de lo conocido, aceptado, y compartido por el grupo. Plath, figura recurrente para el artista, cuyas palabras le sirven de sosiego a su Superman, y que sabemos que inspiraba también a su admiradísimo Oyvind Fahlström¹⁶⁵, comparte su triste final con el personaje de “A Domestic Scene” y con, no hay que olvidarlo, el propio Kelley.

Resulta casi una traición hablar de Kelley en estos términos, dado que sus esfuerzos se dirigieron una y otra vez a exponer como, culturalmente, proyectamos el drama en nuestras interpretaciones del arte, y somos incapaces de ver más allá de este nivel de significado. La cuestión es que, en este estudio, tratamos de acompañarlo de cerca en su investigación y sus reflexiones sobre la memoria, y su “memoria personal” es una dimensión más de su trabajo que no se puede omitir. No se trata de indicar que su motivación para ser artista sea el dolor, ni que de éste dependa la calidad de su trabajo. Lo relevante aquí es que en “A Domestic Scene”, realiza una reconstrucción de la memoria atendiendo a cómo él mismo postula que esta funciona: respondiendo al SMR y la cultura de la víctima, y entretejiendo experiencias personales y producciones culturales.



El fantasma de Sylvia Plath

¹⁶⁴ Ver p. 74

¹⁶⁵ Ver KELLEY, Mike, *Myth Science*, 1995. Texto recogido en: KELLEY, Mike, *Foul Perfection*. Op. Cit. p. 169 y 174. Fahlström portaba consigo un libro anotado de Plath cuando conoció a Kelley, e integró a la poetisa en varias de sus obras.

2.10.3. Day is Done



Vista de la instalación "Day is Done" en la galería Gagosian, 2005

“Day is Done” (“El día está completo”), 2005, es el título que engloba las reconstrucciones proyectivas que van desde el #2-32. Los vídeos correspondientes a esta parte de EAPR están relacionados entre sí, formando entre ellos una especie de musical fragmentario (ya que como en los musicales, la “trama” es muy endeble y se suceden los números musicales). En ellos, Kelley no va a tomar sólo una fotografía como referencia, sino que va a entrelazar diversos de los “géneros” recogidos en su archivo (por ejemplo, ceremonias religiosas, paletos, Halloween, satanismo, mimos y eventos ecuestres). Los vídeos se filmaron en el CalArts, pero el escenario arquitectónico pretende representar un edificio institucional indefinido. Así describe Kelley el contenido de los mismos:

(a los “trabajadores institucionales” – paletos, vampiros, hombres de negocios) *los convocan tres bailarinas-cantantes con maquillaje de mimo haciendo un trenecito para asistir a un discurso motivador anual, que funciona como la ceremonia de arranque de una serie de espectáculos. Éstos sirven como preámbulo del Gran Espectáculo Final (un partido de baloncesto de asnos, que no se muestra). (...) Pese a que los vídeos de Day is Done representan ostensiblemente memorias recuperadas de “trauma” asociadas con zonas olvidadas y reprimidas de Educational Complex, son solamente memorias pantalla – “falsas memorias”, que consisten en un relleno genérico compuesto de experiencias culturales compartidas. Mientras que parte de este contenido y sus detalles pueden ser subjetivos, en esencia, le resulta familiar a todo el mundo a través de formas populares de entretenimiento y rituales sociales.*¹⁶⁶

La exposición de “Day is Done” en la galería Gagosian de Nueva York en 2005 es considerada por algunos la más importante de Kelley¹⁶⁷ (esto sin considerar sus retrospectivas). Los vídeos no se presentaron proyectados en una pantalla (como “A Domestic Scene”¹⁶⁸), sino que se incorporaron en veinticinco instalaciones de video-escultura, para formar lo que el artista describe como “una especie de montaje fílmico espacial: un largometraje compuesto de escenas múltiples, simultáneas y secuenciales en el espacio arquitectónico”¹⁶⁹. Los elementos escultórico- arquitectónicos de las instalaciones provenían de los escenarios contruidos para rodar los vídeos, repitiendo la técnica que venía utilizando ya desde sus tiempos tempranos de performer (la de utilizar en sus exposiciones en galerías elementos que se habían utilizado en las performances).

¹⁶⁶ KELLEY, Mike, *Day is Done*. Op. Cit. p. 464

¹⁶⁷ FALCKENBERG, Harald, *Mike Kelley. 99.9998% Remaining*. Op. Cit. 33

¹⁶⁸ obra expuesta inicialmente en la galleria Emi Fontana en Milán, y más tarde en *Apocalypse: Beauty and Horror in Contemporary Art* en la Royal Academy of Arts de Londres, ambas en el año 2000

¹⁶⁹ KELLEY, Mike, *Day is Done*. Op. Cit. p. 463



EAPR # 25 (Devil: Master of Ceremonies) y EAPR # 22 (Picking Mary)

También se editó una versión en DVD en el que se montaron a modo de largometraje las 31 “reconstrucciones proyectivas”¹⁷⁰. El visionado de los vídeos indica que, efectivamente, el “argumento” general no tiene ninguna importancia, pero que se suceden los momentos emocionantes y emotivos. Estos efectos resultan muy inquietantes, porque las “historias” –por así llamarlas- carecen de un sentido narrativo reconocible, mientras que las formas resultan, no sólo reconocibles, sino muy sugerentes. De ahí que el espectador pueda caer muy fácilmente en la proyección de significados, pese a que, *per se*, éstos no están contenidos en la obra. Este es un aspecto fascinante y vital del trabajo de Kelley, y uno que nos hace de nuevo sentir la presencia del deseo moviéndose por el subsuelo como motor de su creación artística.

¹⁷⁰ KELLEY, Mike, *Day is Done* (DVD), 1h:33min, color, sonido. Año de publicación: 2006 Distribuido por Microcinema International

Efectivamente, este proyecto es una exploración de la memoria en los términos expuestos. Pero ese es un nivel del trabajo, y no es el único. Hay otro en el que realmente resulta irrelevante saber o no cómo esta obra está relacionada con su perspectiva sobre la memoria, el abuso, la “cultura de la víctima”, el RMS, etcétera. Es un nivel que tiene que ver con las formas y sus efectos psíquicos, como por ejemplo: con cómo se pueden generar los efectos de lo sagrado (solemnidad, congoja, humildad...) en un evento carente de significado religioso. Dicho a modo de analogía: a cierto nivel, es como si Kelley estuviese investigando como la “iglesia como edificio” genera el sentimiento religioso. Desde esta perspectiva, “Day is Done” pasa de ser una obra asociada a “Educational Complex” por unos motivos determinados, a ser una disección con escalpelo de la cultura popular americana, que escinde sus formas (rituales) de sus contenidos, dos elementos que parecían indisolublemente unidos, revelando la convencionalidad de ambos, y generando incómodas preguntas sobre la autenticidad y espontaneidad de nuestras percepciones y emociones.

2.10.4. Últimas reconstrucciones

EAPR #36 y #36B (2011) son las últimas partes del proyecto que llegó a producir. No entraremos en detalle en las “reconstrucciones” entre éstas y “Day is Done” fundamentalmente, porque su análisis no va a aportar perspectivas diferentes a las que ya hemos aportado. Tampoco existe comentario escrito por el propio Kelley sobre estas obras.

Cabe destacar que la #33, “The Offer”, (“La ofrenda”), una pieza compuesta para doce trompas y un vocalista, se representó y grabó en 2009 en la iglesia Judson (Nueva York), junto a dos performances pertenecientes a “Day is Done”: “The Judson Church Horse Dance” (“La danza equina de la iglesia de Judson”) y “The Horse Dance of the False Virgin” (“La danza equina de la falsa Virgen”) ¹⁷¹. Por su parte, los vídeos #34 (“Harem”, “Harén”, 2011) y #35 (“Dour Gnomes”, “Gnomos melancólicos”, 2011), se expusieron en la galería Gagosian de Beverly Hills junto con sus versiones 10 y 12 de la ciudad de Kandor. Por tanto, esta exposición marca la fusión de EAPR y el proyecto de Kandor. No hay constancia documentada de por qué Kelley toma esa decisión. Sin embargo, su acercamiento a EAPR #36 puede arrojar algo de luz sobre esta cuestión. Estos vídeos (#36 y #36B) formaron parte de la exposición “Exploded Fortress of Solitude” ¹⁷², 2011, (“Fortaleza de la Soledad Estallada”). En ella, la fortaleza de Superman aparece representada como un búnker cavernoso en ruinas (Kandor 10B), dentro del cual se

¹⁷¹ Ver KELLEY, Mike, *The Judson Church Horse Dance. Selections from Mike Kelley's Day is Done and The Offer (EAPR #33)*. (DVD). Música compuesta por M. Kelley y Scott Benzel. Coreografía de M. Kelley y Kate Foley. 1h: 10min. Año de publicación: 2011. Distribuido por ARTPIX

¹⁷² Gagosian Gallery, London, 2011

esconde otra de sus versiones de la ciudad embotellada. En el exterior y como satélites, se sitúan más ciudades de Kandor, además de fragmentos de esculturas clásicas, trozos de roca falsa y otros materiales. EAPR #36: “Vice Anglais”, proyectado en una de las paredes, retrata a un grupo de pervertidos vestidos con trajes del siglo XVIII que residen en Kandor 10B. EAPR #36B: “Made in England”, proyectado en su propia habitación, presenta el guión de “Vice Anglais” interpretado por un bodegón de objetos “hechos en Inglaterra” (tazas, salsera, jarras...).

En una entrevista con Eva Meyer –Hermann¹⁷³, Kelley explica que estos vídeos fueron escritos como respuesta jocosa al estudio de la figura del pintor prerafaelista Dante Gabriel Rossetti realizado por Robert M. Cooper. Tomó las secciones más floreadas tanto del análisis escrito por Cooper como de las citas literales de Rossetti y las convirtió en un guión sadomasoquista (de ahí el juego de palabras del título, puesto que “el vicio inglés” es conocido como una de las formas de denominar el castigo erótico), que trata de forma burlescamente grandilocuente sobre el retorno al hogar. El motivo por el que Kelley se interesó por Rossetti fue la famosa y macabra historia, que en muchos aspectos parece sacada de un relato de Edgar Allan Poe, que cuenta que el artista excavó la tumba de su mujer para recuperar un libro de poemas inéditos con el que la había enterrado.

*Es una metáfora muy mórbida del bloqueo del escritor. Pensé en aquella historia cuando empecé a trabajar en la serie Timeless Paintings (1995), que tenía relación con mi trabajo sobre el Síndrome de la Memoria Reprimida. Los Timeless Paintings tomaban como modelo mis trabajos estudiantiles (...) y yo los veo en cierto sentido como “muertos”. Supuestamente representan mi incapacidad de avanzar en mi trabajo, lo cual es el resultado del “abuso” perpetrado por mis profesores formalistas de pintura. Veo estos cuadros como actos horribles de excavación.*¹⁷⁴

Excavar en la tumba (para recuperar el trabajo perdido), excavar en la roca (para encontrar la ciudad de Kandor), excavar en los trabajos estudiantiles (para encontrar el trauma). Tres excavaciones del pasado que tienen el mismo objetivo: la búsqueda del presente (del sentido, de la inspiración) a través del retorno recurrente. Estos paralelismos disparatados, irreverentes y que chorrean denso humor negro, no dejan de producir una sensación cada vez más asfixiante. Recordemos que Kelley fija en 20 el número de maquetas que quiere realizar de Kandor, pero que en realidad, podrían seguir realizándose indefinidamente, del mismo modo que seguían

¹⁷³ MEYER-HERMANN, Eva, *Interview with Mike Kelley*. 2011. Recogida en: WELCHMAN, J. C.; GOLDSTEIN, A.; BAKER, G., et al., *Mike Kelley*. Op. Cit. p. 367

¹⁷⁴ *Ibidem* p. 375

construyendo la maqueta los estudiantes de “Kandor-Con 2000”¹⁷⁵: la ciudad no se puede representar, escapa a la simbolización porque pertenece al pasado, a la memoria, es una creación del presente, jamás se puede retornar a ella y sin embargo condiciona, “crea” el presente, y ya que los retornos son incesantes, “crea” también el futuro. Lo mismo exactamente sucede con “Educational Complex”: hipotéticamente, habría que estar siempre ajustando la maqueta, ya que cambiaría con cada retorno al recuerdo. Por otro lado, las reconstrucciones proyectivas se habían ideado como un conjunto de 365 vídeos a proyectar en ciclos de 24 horas. En realidad, y pese a que, efectivamente, a Kelley le interesaban los ritos, y en especial, los paganos, el carácter cíclico de la obra según fue pensada en realidad se debe al carácter cíclico de el abuso: la víctima retorna en su memoria, una y otra vez, al escenario esquivo del pasado traumático, convirtiendo su vida en un bucle en el que no hay futuro. Este es el motivo por el que “The Thirteen Seasons”, 1995,¹⁷⁶ se componía también de cuadros ovalados: el óvalo no tiene ni principio ni final, como la recurrencia infinita del abuso. *Looking backwards, ass backwards...*¹⁷⁷

¹⁷⁵ Ver p. 98

¹⁷⁶ Ver p. 74

¹⁷⁷ “Mirando hacia atrás; mirando de culo”, ver p. 75

2.11. El imposible retorno al hogar



El frontal de “Mobile Homestead” en el documental “Going East on Michigan Avenue from Westland to Downtown Detroit”, 2010 - 2011

Mobile Homestead (“Hogar móvil”), 2013 fue el último gran proyecto de Kelley, comenzado en 2005 y completado tras su fallecimiento. Se trata de una réplica a escala de la casa en la que creció, construida en el terreno del Museo de Arte Contemporáneo de Detroit (MOCAD), su ciudad natal. La parte frontal de la casa se desmonta, se coloca sobre un tráiler y realiza una ruta por la ciudad ofreciendo una serie de servicios sociales (como prestar libros o repartir comida). El resto de la casa permanece en el museo, haciendo las veces de galería comunitaria, cuyas actividades están concertadas con los grupos sociales de la zona. La construcción también consta de un sótano que funciona de forma completamente diferente a la parte construida en la superficie. Las habitaciones del sótano son de las mismas medidas que las de la casa, pero al ser el objetivo que el visitante pierda las referencias espaciales, que no sea capaz de localizar exactamente donde está, la planta está dividida en dos niveles, y la única manera de pasar de una habitación a otra es a través de pasillos laberínticos y subiendo y bajando escaleras. En teoría, toda la zona subterránea debería permanecer cerrada al público, siendo un lugar donde se

llevarían a cabo “ritos de naturaleza estética”¹⁷⁸, dice Kelley, y en el que podrían trabajar ocasionalmente artistas que él mismo eligiese.

Al acercarse a esta obra, es vital tener en cuenta que entre la idea de partida del artista y aquello en lo que acabó convirtiéndose “Mobile Homestead” hay diferencias sustanciales. No hay documentos publicados que detallen la configuración de la primera versión, pero sí escribió lo siguiente:

En un principio era un proyecto secreto, diseñado para mi propia diversión perversa, situado en un suburbio de clase baja de Detroit. Después de que esto resultase imposible (porque el dueño actual de la casa en la que crecí no me la iba a vender, y porque me involucré con las instituciones públicas “Artangel” y después, MOCAD)¹⁷⁹, me vi obligado a reconsiderar mis intenciones y a cambiar mi enfoque en consecuencia con la nueva naturaleza pública del trabajo y su cambio de ubicación.¹⁸⁰

Que Kelley quisiese utilizar su casa familiar como material artístico parece lógico, si tenemos en cuenta la evolución de los trabajos que hemos examinado. Recordemos que ya cuando construyó “Educational Complex”, 1995, se preguntaba si Superman sentiría el deseo de romper la urna que contiene su ciudad natal para así poder vivir el presente, finalmente¹⁸¹. La sensación cada vez más asfixiante que convocan sus proyectos se debe, como decíamos¹⁸², al bucle temporal inevitable del trauma: los ciclos de retorno al pasado que crean el presente y el futuro. ¿Cómo escapar a la repetición? ¿Cómo alcanzar el futuro –un tiempo nuevo fuera del tiempo cíclico traumatizado? La respuesta ya la había adelantado Kelley: haciendo añicos la campana de cristal¹⁸³. Dicho de otro modo, para cambiar el futuro (y que no sea otro ciclo más de repetición), es necesario cambiar el pasado. ¿Cambiar el pasado? ¿No sería esto el equivalente a contarnos a nosotros mismos una mentira sobre quienes somos? De hecho, para Kelley, quien

¹⁷⁸ KELLEY, Mike, *The Mobile Homestead* (2011). Este texto está incluido en el catálogo de la Whitney Biennial 2012, editado por SUSSMAN, Elisabeth y SANDERS, Jay, The Whitney Museum of American Art, EEUU, Nueva York, 2012. Los vídeos que documentan “Mobile Homestead” se incluyeron en la bienal (comisariada por E. Sussman y J. Sanders), que fue dedicada a la memoria de Kelley, ya que tuvo lugar tras su fallecimiento. P. 154

¹⁷⁹ Artangel, es una organización que aporta fondos para la realización de proyectos artísticos, fundamentalmente en el Reino Unido (su país de origen), aunque ocasionalmente fuera de él (como en este caso). Por su parte, el MOCAD es el Museo de Arte Contemporáneo de Detroit. Otras instituciones que colaboraron en el proyecto fueron la LUMA Foundation (organización suiza que apoya proyectos artísticos) y la propia Mike Kelley Foundation for the Arts (una pequeña organización que fundó Kelley con el ánimo de financiar con sus propios fondos a artistas sin recursos, y que en los últimos años, tras su fallecimiento, se ha dedicado a promover el trabajo del artista).

¹⁸⁰ Idem

¹⁸¹ Ver p. 97

¹⁸² Ver p. 114

¹⁸³ KELLEY, Mike, *Architectural Non- Memory Replaced with Psychic Reality* (1996). Texto recogido en KELLEY, Mike, *Minor Histories*. Op. Cit. p. 322

creemos que somos es en sí una ficción dependiente de una serie de circunstancias históricas. Romper la urna conlleva ser conscientes de que es el individuo el que se aferra a sus recuerdos, atesorando, encapsulando y, si se quiere, “disecando” una determinada idea del pasado para anclar la propia identidad, para que los actos, pensamientos, interacciones, “historia épica de sí mismo”, tengan sentido.

¿En qué consistiría, por tanto, romper la urna? ¿Cómo podría cambiarse el pasado para que exista el futuro? Pongamos que la casa de Kelley es el símbolo por excelencia del abuso. Esta idea estaría en consonancia con el SMR y la cultura de la víctima: los abusos, ocurridos generalmente en la infancia, son los que nos hacen víctimas hoy; por tanto la tradicional y convencional idealización de la infancia y sus símbolos (como el hogar familiar) han sido sustituidos por una caracterización en sentido totalmente contrario, como el propio artista se encarga de subrayar:

Ha tenido lugar un gran giro cultural, que ha convertido en siniestro lo que antes era hogareño. El anticuado “romance familiar”, en el que la sustitución fantasiosa de los padres se daba con figuras mejores que las reales (mis padres son realeza), se ha visto sustituida por su opuesto (de pronto, recuerdo que mis padres son miembros de una secta satánica asesina).¹⁸⁴

Es decir, mientras Freud observaba que, en su tiempo, existía la tendencia psicológica a creer que los padres propios eran figuras de autoridad mucho mejores que las reales¹⁸⁵, ahora, en la cultura de la víctima, la tendencia es a creer que son asesinos, violadores, o en cualquier caso, perpetradores depravados de la infamia. Si consideramos de nuevo el uso que hace Kelley de la arquitectura¹⁸⁶ (como “metáfora material”), comprendemos que el hogar familiar sea la “zona cero” del abuso, el escenario que simboliza el trauma que origina el ciclo repetitivo (Kandor embotellada para Superman).

“Cambiar el pasado” es cambiar una realidad psíquica. El pasado “real” dejó de existir cuando dejó de producirse. Desde el momento en que el pasado es pasado, es una reconstrucción, más o menos fidedigna, con uno u otro sesgo, pero es siempre artificial, algo creado, una construcción. Por tanto, modificar el pasado supone cambiar el significado de los elementos que componen el recuerdo. Modificar la propia casa de la infancia es una operación poética prácticamente

¹⁸⁴ Idem

¹⁸⁵ Ver FREUD, Sigmund, *Family Romances*, (*Der Familienroman*, 1909), en FREUD, Sigmund, *The Uncanny*, Penguin Modern Classics, Reino Unido, Londres, 2003

¹⁸⁶ Ver p. 77

“psicomágica”¹⁸⁷, en el sentido desarrollado por Alejandro Jodorowski, cuyo objetivo es sanar a los enfermos por medio de rituales que podrían considerarse artísticos. La práctica no es ni curandería ni magia propiamente dichas. Podríamos decir que para este autor teatral, artista plástico, músico y cineasta con afinidad hacia el chamanismo, su técnica psicomágica está basada en dos premisas: primero, que el cuerpo enferma como manifestación de conflictos psíquicos, y segundo, que la realidad de nuestra psique, que es mayoritariamente inconsciente, se puede modificar (por ejemplo, sanar) a través de realizar operaciones con sus elementos (símbolos) y en su código (rituales). Es decir: que nunca experimentamos “la realidad”, sino la realidad psíquica, y en ésta, el “yo” consciente es una balsa desde la cual hacemos valoraciones racionales del mundo, sobre un océano inconsciente, cuyo lenguaje es simbólico (poético, artístico) y que se puede transformar a través de rituales (que, en definitiva, son ceremonias en las que los participantes aceptan que hay un cambio transitorio o definitivo de un determinado estado simbólico).

Kelley no se refiere a la psicomagia en ningún momento, y su concepción del arte no tiene que ver con su hipotética capacidad curativa. Hacemos referencia a las teorías del filósofo-artista argentino porque comparte con Kelley la comprensión de la realidad psíquica como una realidad en gran medida simbólica, y la idea de que las operaciones rituales con símbolos materializados, la modifican. Como él mismo afirma:

*Los rituales ocultistas me interesan porque se asemejan a la producción de arte. La manipulación de materiales físicos, que operan simbólicamente, afecta al mundo.*¹⁸⁸

Cabe insistir en que Kelley no es un psicomago, ya que es fundamentalmente un analista de la realidad cultural expresada en la información visual, y, como veremos, sí le interesan los mitos y los rituales, pero vaciados de cualquier contenido metafísico. Sobre este tema, nos extenderemos en las siguientes secciones. Por ahora, baste decir que la transformación artística de su hogar familiar puede interpretarse como el acto simbólico de modificar el pasado para que pueda existir el presente y el futuro (“romper la urna”).

Dado que no ha quedado constancia escrita de cómo Kelley concibió este proyecto en origen, tratemos de reconstruir su intención por medios indirectos. Para ello, examinemos cómo se refirió a la obra en conversación con John C. Welchman (en Los Ángeles, Junio de 2010):

¹⁸⁷ Ver JODOROWSKY, Alejandro, *Psicomagia*, Siruela, España, Madrid, 2007

¹⁸⁸ KELLEY, M.; SHAW, J.; WELCHMAN, J. C.: *On the Beyond*. Op Cit. p. 61

*Crecí en un ambiente en el que tal literatura – las historias propagandísticas del hogar que se podían leer en “Reader’s Digest” y las revistas enfocadas a lectores geriátricos en la consulta del médico – era omnipresente. Esas historias se regodean en retratos de una domesticidad patria falsa, que jamás existió. Y, más raro aún, se referían a un pasado que de hecho, el lector nunca podría haber vivido, porque se trataba de un tiempo anterior al suyo. Era falsa nostalgia. La decoración doméstica también se utilizaba para construir esta fachada. La casa de mis padres estaba decorada en un estilo falso americano temprano. Básicamente, crecí en un escenario que simbolizaba un tiempo pre-moderno idílico totalmente inventado. Estoy trabajando ahora mismo en un proyecto público en Detroit en el que una sección móvil de la casa en la que crecí viajará desde el centro, donde está el museo, a los suburbios, donde todavía está mi casa, y de ahí, de vuelta en una ruta circular. Está proyectado que éste “Hogar móvil”(…) desempeñe varios tipos de “servicios sociales” a su paso (...). En contraste con las funciones de “super-ego” arquitectónico de estas estructuras, habrá una versión laberíntica de la casa oculta en el subsuelo. Este espacio está reservado para ritos secretos de naturaleza antisocial.*¹⁸⁹

En el texto citado anteriormente¹⁹⁰ queda claro que Kelley quería usar el propio edificio de su casa (literalmente), de lo cual podemos deducir una serie de cuestiones. El sentido de dividir la réplica (la versión que se acabó construyendo) en una sección fija y una móvil es que esta última pudiese viajar al lugar donde se ubica la casa “real” que perteneció a sus padres, para no perder esa conexión original. En proyecto final, la parte móvil tendrá otras paradas, pero, como podemos leer en el párrafo anterior, el destino imprescindible (el único mencionado aquí), el que motiva la movilidad de la parte frontal de la réplica, es su propia casa. Si Kelley hubiese podido usar la de verdad, no habría hecho móvil la parte frontal ¿para ir a dónde?

Asimismo, como él mismo sostiene, todo el aspecto “social” del trabajo no formaba parte de sus intenciones iniciales (“*al principio, no tenía la intención más remota de que el proyecto tuviese un efecto positivo*”¹⁹¹), y fue una concesión para conseguir financiación y medios logísticos para poder llevar a cabo su obra. Como el propio Kelley explica, las instituciones públicas que patrocinan proyectos artísticos se van a decantar por aquellos que declaren su intención de mejorar las condiciones socio-culturales de la zona donde se instale la obra (por encima de cualquier otra idea cuyas motivaciones sean más privadas o menos abiertamente socio-políticas). Por ese motivo, acaba dándole a su obra ese giro hacia el arte público, pese a que esta es una forma de arte que había rehuido durante toda su carrera. En conversación con el historiador Thomas McEvilley ya en 1992, afirmaba:

¹⁸⁹ Ibídem p. 43

¹⁹⁰ p. 116

¹⁹¹ KELLEY, Mike, *The Mobile Homestead* en Whitney Biennial 2012, Op. Cit. 154

*(...) nunca me ha gustado el arte público porque impone una estética determinada al público. Prefiero que la gente se involucre en algo por su propia voluntad.*¹⁹²

Lo que probablemente sí se mantenía del proyecto inicial era la diferenciación clara entre la casa y el sótano, lo que sería totalmente consecuente tal y cómo venía usando estas metáforas a lo largo de su obra. La superficie cumpliría la función de “super-ego” (aunque no del mismo modo que en la versión final), mientras que el subsuelo conectaría directamente con su sentido simbólico de lo subterráneo que se había visto en obras como “Educational Complex”: el lugar del deseo desenfrenado, del trauma, de la producción esquizo-poética, de lo oscuro, ominoso, jugoso, atrayente, etcétera. En definitiva, el lugar de todo aquello que escapa al orden de las estructuras sociales, la racionalidad, lo socialmente aceptado... El lugar también que es eco de los sótanos de “Educational Complex”, y por tanto, de “Sublevel”, y también obviamente en los túneles bajo el colegio McMartin. En la versión existente de “Mobile Homestead” se mantiene este significado inicial, al menos, en cuanto a su estructura física (efectivamente, es un laberinto que desafía toda noción de orientación). No sabemos si en él se están llevando a cabo “ritos de naturaleza estética” (como los califica en el texto del catálogo de la “Whitney Biennial 2012”) o “antisociales” (como se permite expresarlo, de manera más explícita y radical, en compañía de sus amigos John C. Welchman y Jim Shaw).

Por sus explicaciones relativas a esa domesticidad idealizada y falsa, cabe imaginar que en su primera idea, la casa (sobre el suelo) sería algo parecido a eso (en lugar de una galería comunitaria o centro social de algún tipo, como acabó siendo). Probablemente, querría reconstruir ese “*escenario que simbolizaba un tiempo pre-moderno idílico totalmente inventado*”¹⁹³. Obviamente, Kelley de niño tenía la sensación de vivir en esa realidad artificial que se correspondía con la visión de mundo de los miembros de su entorno, en esas circunstancias históricas, sociales y económicas. Este ambiente al que se refiere Kelley se asemeja mucho al que describe Sylvia Plath en “La Campana de Cristal”, novela donde la protagonista, una chica joven e idealista se veía enfrentada con toda la fachada de hipocresía y represión de una sociedad americana, una situación que debía guardar muchas similitudes con la que vivió Kelley (aunque ella pertenece a una generación anterior). Se trata de un conflicto universal (el de la cara social aceptable y todo lo que ésta deja fuera por medio de la supresión, omisión, marginación...), pese a que podamos reconocer tonos muy parecidos en el artista y en

¹⁹² KELLEY, Mike, *From the Sublime to the Uncanny: Mike Kelley in Conversation with Thomas Mc Evilly*, 1992. Texto incluido en KELLEY, Mike, *Foul Perfection*. Op. Cit. p. 59

¹⁹³ Ver p. 119

la poetisa por pertenecer a dos momentos colindantes en la historia americana. En todo caso, en su retorno artístico al “hogar”, Kelley haría de esa sensación una metonimia material literal: su



Foto de la casa de los Kelley en los años 50, y (dcha.) diseño digital de los diversos niveles de “Mobile Homestead”

casa se convertiría en un escenario que replicaría de forma más o menos literal el interior de la casa original de los Kelley (probablemente estaría decorada con objetos de “*falso estilo americano temprano*”).

De ese modo, la casa materializaría un “super-ego” arquitectónico: el símbolo de lo socialmente esperado y aceptado de una familia “de bien” americana, católica, blanca, de clase obrera, en una ciudad como Detroit alrededor los años 60. Esta conjetura parece adaptarse a las palabras del artista:

*El proyecto, en su concepción inicial, expresaba mis sentimientos auténticos sobre el entorno en el que crecí, y mis creencias tras una fachada de mentiras socialmente aceptables.*¹⁹⁴

El subsuelo efectivamente simbolizaría todo aquello que esta fachada desea reprimir: el magma lovecraftiano untuoso sobre el que la casa flota. En éste se amalgaman los sentimientos juveniles de soledad e inadecuación con el fuego de la imaginación y del cuerpo adolescente. Es fácil imaginar a un joven Kelley castigado por ser “un niño malo” en un dormitorio dejándose

¹⁹⁴ KELLEY, Mike, *The Mobile Homestead* en Whitney Biennial 2012, Op. Cit. 154

llevar por toda clase de fantasías de huída del hogar paterno por túneles subterráneos habitados por criaturas fascinantes de terror psico-sexual como las que muestra la inquietante filmografía de los años 70 de David Cronenberg. De hecho, en su conferencia “Mike Kelley: The Mobile Homestead”, habiendo ya fallecido el artista, John C. Welchman afirma que si Kelley hubiese podido utilizar su casa, planeaba construir bajo la misma un sistema de túneles secretos que conducirían a una finca colindante, o al restaurante “Braise Burgers” (cuyo logo aparecía ya en sus dibujos los años 80)¹⁹⁵.

Queda claro, entonces, que si el proyecto hubiese contado con su ubicación original, el “super-ego” aludiría a un núcleo familiar en las circunstancias descritas. Como pasó a ser público, y esta clase de obras financiadas institucionalmente suelen tener una hipotética orientación hacia la mejora comunitaria, Kelley desplazó la idea de “super-ego” dentro de la constelación de la familia, a “super-ego” dentro de la constelación del arte. Es decir, que como tenía que hallar la forma de que el proyecto entrase dentro de la categoría de arte público (para conseguir financiación) y por otro lado, quería que, estructuralmente, el trabajo fuese el mismo (casa: super-ego / sótano: “deseo”, inconsciente...), desplazó el contexto de la familia al arte. Con esta maniobra, consiguió que la obra, en lugar de pertenecer al “género” del arte público, fuera en realidad un análisis o comentario de sus funciones de “super-ego” dentro del campo artístico (este tipo de obras, con sus intenciones loables para con la comunidad local, son la quintaesencia de la corrección política). *“Convertir la casa de mi niñez en una “galería de arte/ centro comunitario” fue sencillamente un signo de interés social hecho de mala fe”*¹⁹⁶ (para cumplir su propia agenda).

Pese a esto, el artista se aplicó a fondo en desarrollar esta faceta “social” del trabajo, y las nuevas características del proyecto tras su remodelación añadían niveles de significado histórico muy interesantes. Por ejemplo, la casa “real” de los Kelley está situada en los suburbios, como la mayoría de los hogares de personas blancas, que habían abandonado el centro de Detroit tras las revueltas raciales de 1967 (lo que se conoce como “white flight”, algo así como “la desbandada blanca”). Una casa de estas características en el “downtown” tendría esta clase de implicaciones, que se volvían aún más complejas en el viaje de retorno de la parte móvil a la casa “real” en el extrarradio blanco. El artista hizo dos documentales que pintaban un retrato de las dispares realidades sociales que “Mobile Homestead” encontraba en su camino¹⁹⁷, y un

¹⁹⁵ WELCHMAN, John C., (Conferencia): *Mike Kelley: Mobile Homestead*, Tate, Reino Unido, Londres, 2013, con la que inauguró la proyección de uno de los vídeos que documentan el proyecto, realizados por el propio Kelley: *Going West on Michigan Avenue from Downtown Detroit to Westland*. Min. 9

¹⁹⁶ KELLEY, Mike, *The Mobile Homestead* en Whitney Biennial 2012, Op. Cit. 154

¹⁹⁷ *Going West on Michigan Avenue from Downtown Detroit to Westland* (2010-2011) 76:15 min y *Going East on Michigan Avenue from Westland to Downtown Detroit* (2010-2011) 76:17 min

tercero sobre la inauguración del proyecto¹⁹⁸ en 2010, en el que participaron numerosos miembros de la variopinta cultura local (como quien había sido un héroe juvenil para Kelley: el poeta y activista político, John Sinclair). Por otro lado, existe una faceta más sobre la dimensión social e histórica del proyecto que resulta digna de ser destacada. Tras la ruta de la sección móvil a la casa de los Kelley, el artista decide incluir otra parada antes de retornar al museo: la del parque temático de Greenfield Village. Éste forma parte del complejo museístico conocido como “The Henry Ford” (financiado por el famoso industrial automovilístico), dedicado a la historia. El interés de Kelley por que su “hogar móvil” interactuase específicamente con este parque temático lo analizaremos en la sección “El retorno del pasado”¹⁹⁹.

Dados las sucesivas concesiones que hizo Kelley, parece bastante claro que estaba decidido a que se realizase, costase lo que costase. Estuvo trabajando en él más de una década, y como hemos visto, hizo un inmenso esfuerzo para darle giros y enfoques que permitiesen conservar la estructura original de significado pese a que las particularidades cambiasen. Esto debió ser, sin duda, un proceso agotador. Él pensaba que, como Detroit es una ciudad paupérrima, no habría fondos para financiar el programa social de “Mobile Homestead”. El fracaso de la obra como arte público probaría que él no se equivocaba en sus reticencias hacia el mismo: está condenado a fracasar por su naturaleza “pasivo/agresiva” (porque se le impone al público)²⁰⁰. En un giro inesperado de los acontecimientos, en la actualidad, la galería comunitaria no sólo está en pleno funcionamiento, sino que el frontal móvil llegó incluso a viajar de Detroit a Los Ángeles en 2014²⁰¹, dispensando allí también todo tipo de servicios útiles para la comunidad. La relevancia de su figura en el mundo del arte y su inesperada muerte hicieron que el proyecto, irónicamente, “triunfase”.

Hay que entender el *tour de force* que supuso la obra para el artista también desde la perspectiva de la memoria y sus implicaciones simbólicas. Una vez más, debemos recalcar que el hecho de que Kelley enfocase este proyecto desde la óptica analítica del arte, y no sin un alto grado de sentido del humor, no significa que fuese inmune al material al que se estaba enfrentando, tan cargado de importancia simbólica. Lo cierto es que, por muy escéptico que sea uno con respecto a ideas como la psicomagia, resulta obvio que nuestra mente funciona hasta cierto punto a través de vínculos y relaciones simbólicas que se expresan físicamente. Quizá sea esto fruto de vestigios de pensamiento mágico primitivo. En cualquier caso, la realidad psíquica no es una

¹⁹⁸ Mobile Homestead Christening Ceremony and Launch, September 25, 2010 (2010-2011) 55:01 min

¹⁹⁹ Ver p. 164

²⁰⁰ KELLEY, Mike, *The Mobile Homestead* en Whitney Biennial 2012, Op. Cit. 154

²⁰¹ Coincidiendo con la retrospectiva del artista en el Museo de Arte Contemporáneo de Los Ángeles (MOCA). La sección móvil de “Mobile Homestead” se instaló en Geffen Contemporary, en el MOCA, y allí desarrolló servicios sociales.

realidad únicamente racional. Para comprobar la importancia psíquica que le conferimos a ciertos objetos, no tenemos más que tratar de atacar con un cuchillo una foto de algún ser querido (como un padre o una esposa). Uno siente, cuanto menos, que es un acto desagradable. Cuando un objeto que simboliza o representa a otro, se identifica con el original en un plano figurado o metafórico. En nuestra vigilia racional, distinguimos entre la “realidad” y el sentido figurado. Pero, ¿qué sucede cuando sueña la razón? Es posible que, para nuestro inconsciente, la distinción no esté tan clara. Por la carga simbólica que posee la casa de la propia infancia, podemos suponer que, para Kelley, el tema del retorno artístico al hogar no debía en absoluto tener un efecto neutro.

Kelley tenía en mente esta idea de la vuelta a casa por lo menos desde 1995, como queda reflejado en el texto “Goin’ Home, Goin’ Home”, 1995 (“Yendo a casa, yendo a casa”), al que nos hemos referido en numerosas ocasiones. En él escribe “*Quiero volver a casa*”²⁰². El viaje artístico vital que inició en los años 70 le llevó lejos de casa en muchos sentidos. Por supuesto, lo alejó de Detroit, pero sobre todo, lo empujó más y más lejos en una búsqueda de la libertad, artística y personal, si es que puede hacerse esa distinción. Luchó por encontrar una estética que fuera propia y genuina, una que se alejase de los gustos de falsa nostalgia del *Reader’s Digest*, de los valores católicos en los que fue educado, del formalismo “Hofmanesco”... Sin embargo, por mucho que ansiase hallar una independencia de las circunstancias dadas, no dejaba de encontrarse en la “casilla cero”. Como él mismo afirma:

*Todas mis patéticas luchas edípicas para construir una nueva estética, una que fuera sólo “mía”, no pueden ocultar el hecho de que todas mis “innovaciones” posteriores están basadas sobre la inquebrantable ley. Inversión y perversión sólo sirven para reinscribir la ley que buscan socavar.*²⁰³

Observamos aquí que Kelley plantea que su estética consiste en someter a mutaciones “perversas” al código original. Podría pensarse que este acto de perversión sería un acto subversivo, que pondría en peligro al sistema ante el que se rebela. Sin embargo, si deja de existir este código original, deja de existir su arte. Su estética, por tanto, no es libre. Esto significa que “nunca abandonó el hogar”: nunca se alejó de casa, siempre dependió de aquello que creía haber dejado atrás. Entonces, ¿por qué quiere volver a casa, si ya está ahí? Estar “realmente” en casa sería sentir como auténtico el falso salón de estilo americano temprano de sus padres. Sería pintar siguiendo los preceptos “Hofmanescos” creyendo que esa es la verdad

²⁰² KELLEY, Mike, *Goin’ Home, Goin’ Home*, 1995. Texto recogido en KELLEY, Mike, *Minor Histories*. Op. Cit. p. 79

²⁰³ Idem

de la pintura. Sería, quizá, ir a la iglesia los domingos. Estar en casa significa ser un miembro creyente y convencido, ser parte de la situación, no estar observándola ni reorganizando creativamente sus códigos. Su posición es la del limbo: no está ni dentro ni fuera. No siente la seguridad del creyente, ni la libertad de quien consiguió dejar el pasado atrás. Ya que no puede abandonar el pasado, quisiera volver a él, cual perverso “hijo pródigo”²⁰⁴. Pero éste se resiste: no se puede volver al pasado.

Sabemos que estas ideas en torno al retorno al hogar, que barajaba ya en 1995, forman parte de “Mobile Homestead”, 2013, porque, en primer lugar, este proyecto es literalmente un retorno a Detroit y a casa de sus padres. Queda, además, ilustrado por muchos detalles, como por ejemplo, por la banda sonora que elige Kelley en su documental “Going East on Michigan Avenue from Westland to Downtown Detroit, 2010–11” (“Yendo hacia el Este por la avenida Michigan desde Westland hacia el centro de Detroit, 2010-2011”). Kelley utiliza la popular canción de country “Detroit City” (también conocida como “I Want to Go Home” – “Quiero volver a casa”)²⁰⁵, y cambia fragmentos de la letra con sus experiencias. El resultado, como de costumbre, aparte de ser ridículo e irrisorio, es, también, bastante triste. Efectivamente, parodia mediante la imitación el sentimentalismo de este género musical. Pero, una vez más, bajo el tono cómico, podemos intuir algo de la “víctima personal” en sus palabras:

Oh, Señor, quiero volver a casa.

En Detroit City,

La gente piensa que me ha ido muy bien.

Piensan que soy un afortunado.

Durante el día, hago una escultura.

Por la noche, soy un carroñero

Que se alimenta del cadáver

Del tenue pasado.

*Quiero volver a casa.*²⁰⁶

Como recoge Harald Falckenberg en su texto “Mike Kelley. 0.002 % Completed / 99.9998% Remaining”, Kelley llevaba años acudiendo a psicoterapia²⁰⁷, y en los últimos meses de su vida, estaba profundamente deprimido. No es nuestra intención sugerir que su depresión o su trágica muerte fuesen provocadas por “Mobile Homestead”. No obstante, se entiende perfectamente

²⁰⁴ KELLEY, Mike, *Goin' Home, Goin' Home*, 1995. Texto recogido en KELLEY, Mike, *Minor Histories*. Op. Cit. p. 77

²⁰⁵ Popularizada por Bobby Bare en 1963

²⁰⁶ Ver KELLEY, Mike (vídeo), *Going East on Michigan Avenue from Westland to Downtown Detroit*, HD video, color, sonido; 76:17 min, 2010–11. No hay, por el momento, distribución comercial

²⁰⁷ FALCKENBERG, Harald, *Mike Kelley. 99.9998% Remaining*. Op. Cit. p 28

que los sucesivos obstáculos que fue hallando en su metafórico retorno a casa no debieron contribuir positivamente a su estado. La hermosa idea psicomágica de cambiar el pasado mediante una obra de arte “ritual” se vio truncada a nivel simbólico, y qué duda cabe, también vital. No sólo fue el hecho de que el dueño actual de la casa de los Kelley se negase a vender, ni todos los cambios y ajustes que debió hacer por el camino. Es que incluso, el propio día de la inauguración de la parte móvil del proyecto (en septiembre de 2010), en el que se suponía que ésta realizaría una ruta completa (del museo a su casa, y de vuelta), el tráiler que la transportaba chocó contra el bordillo en la primera manzana del recorrido y no pudo moverse de allí. Parecía que el hogar se resistía literalmente al retorno de Kelley. En el artículo “The Escape Artist”, 2013, (“El artista escapista”), se afirma que el artista se preocupó mucho por el incidente, tomándolo como un mal presagio²⁰⁸. Murió poco más de un año después, en enero de 2012, el mismo día que firmó el contrato con el MOCAD y Artangel para construir el resto de la casa, que se completó en 2013²⁰⁹.

El trágico final de Kelley, para algunos, podría cuestionar sus reflexiones sobre el relato ficticio del pasado. ¿Finalmente, se trataba de un artista atormentado cuya inspiración brotaba de sus traumas, pese a que él lo negase? Es importante señalar que, desde el punto de vista de este estudio, el sufrimiento del artista en absoluto invalida ni sus opiniones, ni su trabajo. Por ello, queremos concluir este análisis de “Mobile Homestead” con una reflexión sobre el proyecto tal y como lo pensó Kelley, lo que hubiese supuesto que el artista utilizase la antigua casa de sus padres. Aunque no se llegase a realizar, la idea es un hallazgo, a nuestro juicio, fascinante para el campo del arte, precisamente por el concepto de memoria tan complejo que manejaba y que era capaz de integrar en su obra. Esto nos demuestra que su contribución a nuestra comprensión del tema de la memoria (y del arte en general) sencillamente no se puede desvirtuar ni minimizar debido a las circunstancias concretas de la vida, y también de la muerte de Kelley.

Si Kelley hubiese utilizado el edificio original (la casa que sus padres poseyeron durante su niñez), hubiese conseguido realizar un tipo nuevo de “ready-made”, cuyo punto diferenciador con respecto al hallazgo “Duchampiano” dependería específicamente de la memoria. Vamos a tomar como punto de partida (como obra de contraste) “Educational Complex”. Como toda maqueta, es un objeto que es “literal” en cuanto a maqueta, pero una especie de doble de los edificios de referencia en una dimensión figurativa. Al cargarlo de más niveles de significado (son los edificios de su educación, simbolizan el abuso...) Kelley empuja al doble figurativo hacia capas más profundas de la imaginación: hacen falta operaciones más complejas del

²⁰⁸ CROW, Kelley, *The Escape Artist*, The Wall Street Journal, 14 de Marzo de 2013

²⁰⁹ RUSSETH, Andrew, *2012 Whitney Biennial Dedicated to Mike Kelley. The Los Angeles artist left behind an unfinished work of public art*. Observer/ Culture. 27 de Febrero de 2012

pensamiento (sustituciones, inversiones, paralelismos...) para poder percibirlo, pero no cambia la estructura general de la obra: es un objeto literal en cuanto a sí mismo, pero doble figurado de otro. Si para el proyecto que nos ocupa, utiliza, no una réplica, sino su casa “real”, todo este orden queda alterado. Como en el “ready-made”, coinciden objeto literal y figurado. Ahora bien, prestemos atención a la temporalidad: en un mismo momento, el ready-made puede ser, o bien, el objeto literal, o bien, el figurado. Esto es, que el urinario puede ser una escultura, pero si uno orina en él, ya no es arte, sino que vuelve a ser urinario. Como es la función la que define la literalidad de este objeto, no puede ser escultura y urinario al mismo tiempo. Lo que hubiera conseguido Kelley utilizando su casa “real” sería que se diese esta simultaneidad: que fuese el objeto figurado (arte) y el literal (la casa de sus padres) simultáneamente.

Esto se debe a que la literalidad del objeto en este caso no se debe a su función. No es la casa de sus padres porque en ella viva la familia (porque esté cumpliendo su función en la actualidad, como en el caso del urinario). La literalidad del objeto como casa de los Kelley la proporciona la memoria, porque ésta trae a la actualidad una realidad que dejó de existir. Esa actualidad es, por supuesto, figurada, porque no está sucediendo. Pero es que los seres humanos construimos nuestra realidad del presente en un tejido que entrelaza realidades que están sucediendo, realidades pasadas y futuras. En otras palabras, que el pasado, que dejó de existir, tiene para nosotros valor de presente, valor de actualidad literal siempre que exista el soporte de la memoria o de la historia. Por ello, como para nosotros la realidad del pasado existe en el presente aunque no se esté actualizando, la casa *es* literalmente la casa de su infancia. Entonces, podría describirse como un “ready-made temporal”, que en nuestra realidad psíquica se halla en dos estados simultáneamente, porque añadimos al espacio, la dimensión del tiempo. Es por este motivo que, aunque no llegase a construirse, esta obra es tan significativa. Así como el urinario de Duchamp desata una cascada de preguntas sobre qué es el arte, qué es la representación, o si pueden coincidir el objeto literal y su doble figurado, la casa de Kelley abre la caja de Pandora de nuestra percepción temporal del mundo y los borrosos límites que hay entre “realidad” y “ficción” o dimensión literal y dimensión figurada, cuestionando cualquier distancia nítida que se quiera imponer entre ellas.

3. LA PERSPECTIVA MATERIALISTA DE KELLEY

3.1. Introducción

En el cprimer capítulo de la tesis, establecimos que las posiciones más avanzadas del arte, a lo largo del siglo XX, tendían a separarse de concepciones dualistas del mundo (en las que existía un marco de referencia exterior que aportaba las coordenadas del hombre y del arte), y asimismo, se acercaban al punto de vista del materialismo. El nuevo arte, por tanto tiene lugar más y más en un plano humano y concreto (y se distancia de lo esencial, lo atemporal y lo divino), es un arte inquisitivo, que se pregunta sobre sí mismo, y también, al igual que la filosofía, sobre las condiciones de posibilidad: no se pregunta sobre la “estructura general del universo”, sino sobre qué clase de estructuras estamos presuponiendo, incluso en nuestras actividades más mundanas, para que percibamos y nos relacionemos con el mundo de la manera en la que lo hacemos.

Según expusimos, igualmente, en la sección introductoria, podemos considerar que Kelley tiene, hoy día, una posición de vanguardia, pionera, debido a su manera de entender el materialismo en el arte, que se plasma no sólo en sus obras, sino también en sus escritos. Nuestro estudio de la memoria nos ha permitido explorar en detalle sus mecanismos de decisión artística, y comprender que uno de los factores determinantes de su trabajo es precisamente su posición materialista. La propia elección de la memoria como objeto de sus exploraciones artísticas es una decisión materialist. Elige explorar cómo se construye la memoria en esta sociedad porque es una condición de posibilidad determinante: nuestra identidad, y, por tanto, nuestra conducta del presente y del futuro depende en gran medida de nuestro “auto-relato”, de la historia que nos contamos a nosotros mismos sobre quiénes somos.

En esta sección, nos aproximaremos a la concepción materialista del arte de Kelley, a través de sus escritos, y también a través de algunas de sus obras. Estos aspectos arrojarán una nueva luz sobre su exploración de la memoria, como podremos comprobar en “El retorno del pasado”²¹⁰. Antes de comenzar la sección, recordemos algunos de los conceptos relativos al materialismo que mencionamos en la sección introductoria²¹¹. Basándonos en las ideas de Lacan (a través de Žizek), nuestra experiencia de la realidad no es directa y auto-evidente. Únicamente somos capaces de percibir la realidad simbolizada, y no hay una “verdadera realidad” en la que ésta se base. Por lo tanto, los seres humanos nos movemos siempre dentro de esta dimensión de realidad simbolizada. Si no hay una “verdadera realidad” o un plano objetivo desde el que se pueda comprender nuestro mundo, esto significaría que cualquier exploración del mismo se

²¹⁰ Ver p. 163

²¹¹ Ver p. 27

daría desde este plano subjetivo, lo cual conlleva que nosotros mismos vamos a estar incluidos en aquello que contemplamos. La posición materialista, según Žižek, consiste precisamente en tratar de aprehender la realidad en esta situación de “cortocircuito” que nos hace dobles: por un lado, formamos parte de la realidad y por el otro, la observamos²¹². Esta posición, que es la que adopta Kelley, será la que determine su concepción del arte, la elección de sus temas, y su praxis, como veremos en las siguientes secciones.

²¹² Ver p. 31

3.2. ¿Materialista u oveja descarriada?

Como pudimos comprobar en la sección anterior, “La memoria y el magma del deseo”, Kelley sufrió una gran frustración debido a que se juzgaba su trabajo y a su persona atendiendo a las preconcepciones culturales alrededor del arte y del artista. Debido a razones históricas, como por ejemplo, a las ideas derivadas del período romántico, los juicios en torno al artista siempre aparecen indisolublemente marcados por sus datos biográficos. Esto, que nos puede parecer natural en el campo del arte, nos parecería incongruente si pensásemos en otra área de conocimiento. Nadie basaría su consideración de los aportes filosóficos de Gilles Deleuze en relación con su suicidio, ni los hallazgos físicos de Einstein a la luz de sus creencias religiosas. Sin embargo, los juicios que se hacen de los artistas son predominantemente personales, llegando raramente a considerar su trabajo desde una óptica estructural. Ahora bien, si en el caso de Kelley abogásemos por una interpretación analítica, escindida totalmente de las particularidades biográficas, nos estaríamos equivocando igualmente. Efectivamente, hay que considerar su trabajo desde un punto de vista estructural: esto nos lleva a la conclusión de que desarrolló lo que podría llamarse propiamente un modelo materialista de la práctica artística. Pero, debido precisamente a esta perspectiva materialista, incorpora cuestiones autobiográficas en su trabajo como forma de hacer concreto “lo abstracto” social.

Por este motivo, en su caso, hay que darle a las cuestiones biográficas el peso que les corresponde. No obstante, a nuestro juicio, su obra se ha interpretado muy a menudo desde una perspectiva puramente biográfica. Es decir, que no se ha tratado de comprender cómo y por qué Kelley hacía uso de sus propias experiencias (cosa que hacía voluntariamente y por coherencia con el modelo de pensamiento materialista con el que operaba), sino que se ha interpretado su trabajo como una consecuencia inconsciente de sus dolores, traumas y crisis psicológicas (es decir, exactamente como él mismo postulaba que entendemos las motivaciones de las personas en esta cultura –especialmente, las del artista). Es por ello que dedicamos esta sección a explicar en qué basamos nuestra conclusión de que Kelley era un artista-pensador materialista y que su obra y sus textos obedecen a un sistema de pensamiento estructurado y cohesionado. Esto implica, en primer lugar, hacer mención de la importancia que se le ha dado a la educación católica que recibió de niño. La interpretación religiosa de su obra está, hasta cierto punto, en conflicto con su lectura estructural. Tanto la biografía y el inconsciente, como la religión son temas que Kelley analiza, en ningún caso son la mano mágica del más allá que “mueve los hilos” de su trabajo. Precisamente, el motivo por el que Kelley marca un hito en el arte contemporáneo es por ser capaz de establecer una manera de producir arte desde el plano concreto, material, humano. Como explicamos seguidamente, la lectura religiosa de su trabajo

desvirtúa su contribución filosófica y eclipsa la posición que él mismo se esforzó por aclarar en repetidas ocasiones.

El hecho de que Kelley creciese en el seno de una familia irlandesa católica ha causado que muchos piensen que su trabajo debe ser leído a la luz de su conflictiva relación con la religión. A la retrospectiva que se le dedicó en 1999, comisariada por Elizabeth Sussman, se le dio el título “Catholic Tastes” (“Gustos Católicos”)²¹³, y en el catálogo que acompañó a la exposición, algunos de los autores ponen en relación las motivaciones subyacentes de su obra con su pasado católico. Tal es el caso de Howard N. Fox, quien escribe valoraciones como la siguiente:

*La evidente agitación de Kelley ante la degradación de Cristo a través de la Encarnación sugiere una arraigada desilusión y decepción con la naturaleza humana, y, muy probablemente, un anhelo igualmente arraigado de la promesa de la divinidad de Cristo.*²¹⁴

Esto lo deduce Fox de un texto que escribió Kelley en el que uno de los protagonistas de una conversación ficticia afirmaba que Cristo era un hombre degradado y dominado por su madre, y por ello se le representa en pañales en su regazo (como en la “Pietà”²¹⁵). Se trataba de un texto que supuestamente recogía una conversación escuchada en un restaurante: era una fantasía, y nada prueba que el artista estuviese dándonos su auténtica opinión sobre Cristo escondiéndose tras unos personajes. El texto en general es una parodia que ilustra, entre otras cuestiones, la tendencia cultural occidental de hacer una división entre lo corpóreo y lo ideal, y a favorecer lo último, pero de una forma totalmente disparatada. De esta pieza, a nuestro juicio, no se puede deducir que Kelley estaba decepcionado con Cristo y con la naturaleza humana por la Encarnación. Esta clase de interpretaciones resultan peligrosas porque vienen a pintar un retrato de Kelley como si fuese un hombre religioso buscando la redención tras haber tomado un mal camino, lo cual es bastante discutible. Pero lo que es mucho peor: crean las condiciones para que se entienda su trabajo desde una perspectiva exclusivamente biográfica. Desde esa óptica,

²¹³ Exposición: “Mike Kelley: Catholic Tastes”, Whitney Museum of American Art, New York; Los Angeles County Museum of Art, Los Angeles, California (1994); Haus der Kunst, Munich, Germany (1995)

²¹⁴ NOX, Howard N., *Artist in Exile* (1993) en SUSSMAN, E. (editora), *Mike Kelley: Catholic Tastes*, Cat. de la exposición en Nueva York, Whitney Museum of American Art y Harry M. Abrams Inc., EEUU, Nueva York, 1995. Con ensayos de Richard Armstrong, Dennis Copper and Casey McKinney, Deidrich Diedrichsen, Jutta Keother, Martin Prinzhorn, Howard N. Fox, Colin Gardner, Kim Gordon, John G. Hanhardt, David Marsh, Timothy Martin, John Miller, Ralph Rugoff, Paul Schimmel y Howard Singerman. P. 193

²¹⁵ KELLEY, Mike, *Theory, Garbage, Stuffed Animals, Christ (Dinner Conversation Overheard at a Romantic French Restaurant)*. 1989. Incluido en *Mike Kelley*. Cat. De la exposición en la Sammlung Goetz, Karsten Lockemann and Stephan Urbaschek, eds. Alemania, Munich: Ingvild Goetz, 2008. p. 63-72

Kelley no es un artista que adopta la posición filosófica del materialismo y halla la forma de trabajar artísticamente desde esa postura. Su obra se convierte en el fruto de una mente torturada por su crisis de fe. De este modo, retornamos a los clichés del artista y su biografía tormentosa, que actúan como una cortina de humo que nos impide examinar su contribución al arte desde una postura analítica.

No queremos decir que sus circunstancias personales (el catolicismo y el resto de los elementos de su ambiente y educación) no le influyesen. Seguramente, el rechazo de Kelley hacia lo que hemos llamado “modelos dualistas” se origine en esta clase de experiencias. No obstante, la gran contribución de este artista consiste precisamente en desarrollar un modelo de estética basado en el materialismo: una forma de concebir y producir arte sin buscar ya el ideal, la perfección o a dios. El fenómeno de lo religioso le interesa, pero desde esta perspectiva:

*No me interesa el más allá en ningún sentido religioso; soy ateo. Nunca me he detenido demasiado en cosas que sé que están más allá de lo que puedo comprender. (...) Pero sí que me interesan ciertas nociones del más allá en tanto en cuanto que revelan algo acerca de nuestras estructuras sociales y psíquicas. El más allá me resulta interesante también en relación con ciertos efectos psíquicos.*²¹⁶

Le interesa como fenómeno social y psíquico. Como dijimos acerca de la ufología, le interesa como se manifiesta “el más allá” dentro del plano humano, dentro de lo que sí podemos comprender y ubicar (es decir, cuando no está “más allá”). ¿Cómo lo imaginamos? ¿Por qué? ¿Qué función social cumple? ¿Qué forma toma? ¿Qué efectos produce? ¿Se pueden generar sus efectos psíquicos eliminando el trasfondo religioso? Esta clase de preguntas son las que explora. En cuanto a su visión personal de lo religioso, le parece, en general, que deriva en fanatismos²¹⁷, y declara su desprecio hacia el catolicismo, por estar basado, según él, en imbuir en el sujeto un sentimiento de culpa, cosa que él mismo siguió sufriendo a lo largo de su vida debido a su educación²¹⁸. En cualquier caso, no hay que entender sus sentimientos personales hacia la religión como leitmotiv su trabajo. Utiliza iconografía cristiana, al igual que hebrea, satánica, irlandesa o nazi. Su interés por lo religioso (como veremos en la siguiente sección)²¹⁹, no es el interés del creyente, sino el del “antropólogo” o “sociólogo” de la forma.

Basamos nuestra conclusión de que Kelley elaboró su concepto de estética materialista dadas las evidencias que encontramos en su obra y en sus escritos. Habría que empezar por decir que él se

²¹⁶ KELLEY, M.; SHAW, J. ; WELCHMAN, J. C.: *On the Beyond*. Op Cit. p. 26 y 28

²¹⁷ Ibídem p. 99

²¹⁸ Ibídem p. 69

²¹⁹ Ver p. 138, 3.3. Ritual Materialista

declara a sí mismo como “*marxista y materialista*”²²⁰. Esto no quiere decir que haya que entender su trabajo en un sentido político “partidista”, aunque sí en un sentido político. Esto se debe a que, a través de su obra, analiza la información visual como texto en el sentido deconstructivista, es decir, como campo de batalla de las relaciones de poder que actúan en la sociedad. A continuación, presentamos algunos aspectos de su modelo materialista de concebir el arte y de cómo éstos aparecen expresados en sus escritos y en su obra.

Pese a que Kelley no se refiera explícitamente a un rechazo a los modelos “dualistas”, sí subraya que el arte occidental se ha basado en el “esencialismo” (la búsqueda de la realidad “esencial”, que es a lo que nosotros nos hemos referido como la tendencia a un plano ideal-abstracto) y ha hablado de su propio trabajo en un sentido opuesto a esta concepción del arte. Así lo podemos deducir de su fabuloso texto “Foul Perfection: Thoughts on Caricature” fecha (“Perfección hedionda: Reflexiones sobre la caricatura”), en el que realiza un complejo análisis de la evolución de ciertos conceptos asociados a la caricatura desde su origen hasta el presente. Hacia el comienzo del escrito, Kelley señala que el retrato heroico clasicista y la caricatura, que podrían considerarse polos opuestos (dado que uno idealiza y la otra, ridiculiza), en realidad se fundan sobre la misma base esencialista: ambas formas de arte desean revelar la “realidad esencial” del retratado. Sugiere, asimismo, que estas dos versiones del “esencialismo” derivan en las dos vertientes del modernismo: por un lado, la abstracción expresiva, y por el otro, la reducción. Continúa su análisis hasta llegar a sus contemporáneos, en una evolución marcada por las permanentes tensiones entre una serie de dicotomías entrelazadas: arte de clase alta /arte de clase baja, lo orgánico /lo geométrico, lo personal /lo social, etcétera²²¹.

La educación que recibió Kelley también seguía esta pauta esencialista. Hemos de recordar que en Cal Arts, sus profesores eran conceptualistas, y esta corriente, como indicamos en la sección introductoria, conllevaba un cierto platonismo en cuanto a la preeminencia de las ideas frente a cualquier aspecto material. Él mismo explica que estuvo bajo la influencia de esta concepción de arte, de la que paulatinamente se fue distanciando. Así lo expresa en numerosas ocasiones, como por ejemplo, en su entrevista con Isabelle Graw fecha, en la que sostiene que debido a esta educación, había rechazado ocuparse de los aspectos visuales de la obra hasta mediados de los años 80²²². Desde la óptica del conceptualismo, los aspectos materiales son secundarios porque son concretos, frente a abstracción “esencial” de la idea. También afirma que, por el mismo motivo, en un principio excluía de su trabajo las referencias autobiográficas, dado que

²²⁰ Conferencia de M. Kelley junto a J. Welchman, Walker Art Center, 2005. Op. Cit. 1h:46min:30s

²²¹ KELLEY, Mike, *Foul Perfection: Thoughts on Caricature* (1989). Incluido en KELLEY, Mike, *Foul Perfection*. Op. Cit. p. 22-23

²²² KELLEY, M., GRAW, E., *Isabelle Graw in conversation with Mike Kelley*. 1999. WELCHMAN, J.C.; GRAW, I; VIDLER, A., *Mike Kelley*, Op. Cit. 13

este tipo de arte “rechazaba que existiese un “yo” histórico en el trabajo. Sólo existía la voz de lo social, por lo que lo autobiográfico estaba prohibido. El significado fluiría en una especie de tercera persona mítica, como si yo, el productor, estuviese ausente y el lector, cuya existencia es también histórica, tampoco estuviese presente”²²³. Esta “tercera persona mítica” es la voz no concreta, la voz que habla de las situaciones desde un hipotético exterior. Más tarde en su carrera, entiende esa voz como “reiteración de la voz cultural dominante”, y comienza a enfrentarse a cuestiones que le atañen personalmente, no porque le interese hacer arte autobiográfico, sino porque comprende que esa tercera persona es abstracta, que se basa en una *idea* de lo social frente a “lo social” concreto, materializado, es decir, a su experiencia concreta de lo social (su propia biografía). De ahí la inclusión de lo que denominamos anteriormente como “voz de víctima personal” en su estudio de la memoria patológica: no se trata de un enfoque autobiográfico, sino de “localizar” o hacer concreto un fenómeno que afecta a “lo social”.

Tanto la ignorancia de los aspectos visuales de la obra como la exclusión de la voz autobiográfica son consecuencias de la perspectiva esencialista del arte, a la cual Kelley contrapone su “estética maximalista”. Ésta deriva de su interés en la complejidad: de la contemplación del arte en términos estructurales, y de la composición de la obra a través de operaciones de superposición y proliferación. Así lo explica él mismo:

(...) lo que no me gustaba (de los conceptualistas de Cal Arts) es que también tenían un enfoque reduccionista, y a mí me gustaba realmente el enfoque maximalista de Fahlström y Beuys (...)²²⁴

Este enfoque lo consideraba más “desordenado” y “más mundano”²²⁵, dos características que son muy lógicas si estamos hablando de un arte que no busca reducir sus elementos hasta su “esencia” y que, en definitiva, pertenece a este mundo. Si el arte busca mantenerse en esa postura subjetiva y concreta del materialismo, la única posibilidad es que esté compuesto de las desordenadas e imperfectas “cosas del mundo”. Esto no significa que deje de existir la distinción entre “el arte y la vida”. Significa que el arte será un territorio dentro de la realidad de este mundo, pero en el que los elementos concretos estén dispuestos y funcionen de forma distinta a la normal. En esto se basa la perversión en la obra de Kelley: en tomar materiales concretos, de este mundo, y someterlos a operaciones “aberrantes” (inversiones,

²²³ KELLEY, M., GRAW, E., *Isabelle Graw in conversation with Mike Kelley*. 1999. WELCHMAN, J.C.; GRAW, I; VIDLER, A., *Mike Kelley*, Op. Cit. 14

²²⁴ BESSA, Sérgio; KELLEY, Mike, *Mike Kelley interviewed by Sérgio Bessa*, Zing magazine número 6, EEUU, Nueva York. 2004

²²⁵ Ídem

desplazamientos, sustituciones) que expondrán la convencionalidad de los códigos y lenguajes originales.

Su modo materialista de contemplar el arte y la práctica artística también aporta una nueva manera de entender la historia de los objetos artísticos y no artísticos. Examinemos sus comentarios al hilo del uso del color durante el modernismo:

*(...) las obras de arte modernistas continúan con el “prejuicio griego” – la idea equivocada del neoclasicismo de que las esculturas griegas no tenían color. El esencialismo modernista entiende esta falta de color como parte de la “verdad de los materiales” que defendía: la verdad de una representación arquetípica no específica. (...) La verdad surge del material de base, da lugar al significado arquetípico, y expide verdades atemporales. El signo de lo atemporal es lo monocromático. No es hasta el surrealismo, y después, el arte pop, que la veracidad de una imagen se examina en relación con la experiencia diaria, tanto como un fenómeno determinado psicológicamente, o como un subproducto de clichés producidos por la cultura. La verdad no es algo dado y atemporal, sino que es un hecho que ha sido construido socialmente.*²²⁶

En este fragmento, podemos entender claramente que para Kelley, es a partir del surrealismo cuando se empieza a tener una concepción diferente del arte, que pasa de buscar la verdad atemporal (ideal, abstracta, etcétera) a buscar la realidad producida dentro de unas circunstancias históricas, culturales y sociales concretas. Nuestra manera de percibir y relacionarnos con los objetos ha sido producto de esta manera dualista heredada de concebir lo material. Por ello, como veremos en más detalle, Kelley explorará esta forma materialista de acercarse a los objetos en su exposición “The Uncanny” (“Lo Siniestro”)²²⁷, en la que el artista no fue el autor del arte mostrado, sino el comisario que eligió los objetos (muchos de los cuales no se considera que tengan el estatus de arte). En el texto que escribió para la ocasión (al que pertenece el párrafo anterior) cita al artista e historiador Jack Burnham en este sentido:

Fetiches, ídolos, amuletos, imágenes funerarias, muñecas, figuras de cera, marionetas, maniqués, y de forma más dramática, autómatas: todos ellos forman parte del vasto substrato de figuras que los historiadores solían clasificar muy por debajo de las bellas artes escultóricas. Muchos de estos artefactos no hunden sus raíces en el concepto de belleza occidental, sino en alguna finalidad muy práctica. Y sólo recientemente, las tendencias liberadoras del arte moderno y los descubrimientos de la arqueología han

²²⁶ KELLEY, Mike, *Playing with Dead Things: On the Uncanny* (1993) Texto recogido en KELLEY, Mike, *Foul Perfection*. Op. Cit. p. 80

²²⁷ Ver p. 154

*forzado a los historiadores a considerar sus méritos estéticos y los de un creciente rango de formas antropomórficas alternativas. Una “historia de las imágenes humanas”, libre de lo que el historiador Wilenski denomina “el prejuicio griego”, aún está por escribirse.*²²⁸

Esta cita, que utiliza entre otras a modo de introducción a su ensayo, es una declaración de intenciones. “The Uncanny” es una exposición de “imágenes humanas” que quedaron fuera de las artes porque no buscaban representar el ideal, el arquetipo, porque sus intenciones eran “bajas”, prácticas, porque pertenecen a este mundo material imperfecto. Sin embargo, Kelley nos obliga a reexaminarlas desde su perspectiva materialista, siendo ahora la pregunta: ¿qué revelan estos objetos mundanos de nuestra realidad psíquica y de nuestros clichés sociales –y artísticos?

Efectivamente, el materialismo abre la posibilidad de escribir otra historia, no sólo “de las imágenes humanas”, sino de todos los objetos producidos por nuestra cultura. Desde esta nueva perspectiva, los parámetros que se tienen en cuenta no son su adecuación a los cánones de belleza, o si su intención es alta –artística o baja –mundana. Son los objetos en sí mismos los que cristalizan una imagen del mundo, y los que, por tanto, son capaces de revelarnos nuestras preconcepciones, nuestras jerarquías de valores, nuestra imagen cultural de la verdad. Esta perspectiva, que es la que toma Kelley, se corresponde con la de la historiografía materialista, según la define Walter Benjamin en escritos como sus “Tesis sobre filosofía de la Historia”. Sobre estas cuestiones, nos extenderemos en la sección “El retorno del pasado”²²⁹, pero baste decir que esta perspectiva es la que podremos observar en sus consideraciones sobre la historia del arte, y es también la que subyace a su concepto de memoria.

²²⁸ KELLEY, Mike, *Playing with Dead Things: On the Uncanny*. (1993) Texto recogido en KELLEY, Mike, *Foul Perfection*. Op. Cit. p. 72

²²⁹ Ver p. 164

3.3. Ritual Materialista

Vamos a acercarnos al tema de los rituales por dos motivos: porque Kelley concibe el arte como una especie de “ritual materialista”²³⁰ y porque además, utiliza rituales de la cultura folk americana como material artístico (toma sus formas y las despieza y recombina). En cuanto al primer motivo, debemos señalar que esta manera de entender el arte va a ilustrar nuestro argumento de que Kelley trabajaba según un modelo de estética basado en el materialismo. Hicimos referencia al segundo punto en nuestro análisis de EAPR²³¹. Como expusimos, este conjunto de vídeos son una especie de “mimesis aberrante” de los rituales populares americanos: utiliza los elementos de estos rituales y los reconfigura en su propio gran ritual. La redistribución fragmentaria y absurda de materiales reconocibles (por ejemplo, formas de ceremonias católicas con otras de ceremonias hebreas, y a su vez con imaginería de culturas urbanas como la gótica y con música rap) generan en el público un efecto de desconcierto análogo a lo que sería la “alienación” en el Teatro Épico de Brecht: cuando al espectador se le expulsa de la ilusión de realidad, se ve forzado a reconocer la situación contemporánea de forma analítica²³². Dado que Kelley se reconoce a sí mismo como una especie de antropólogo²³³, recurriremos a las teorías antropológicas de Christoph Wulf²³⁴ en torno a los rituales para comprender los mismos en relación con la obra del artista.

En primer lugar, comprendamos algunos de los rasgos generales de los rituales, para poder así establecer el interés de Kelley en los mismos y su concepto de arte como ritual materialista. Los rituales son actos complejos y difíciles de reducir a un solo enfoque o definición. Por ello, antropólogos como Wulf proponen una combinación de perspectivas para una comprensión más rica del fenómeno. Nos resulta particularmente pertinente la perspectiva de los rituales asociada a sus orígenes religiosos. El objetivo tanto de los rituales como de los mitos es *“establecer la vida humana dentro de un orden cósmico y dotarla de continuidad y coherencia (...) la religión requiere tanto narrativas míticas como prácticas rituales para incorporarse en nuestras vidas,*

²³⁰ KELLEY, Mike (vídeo), *Mike Kelley: "Day Is Done"*, art21 (organización sin ánimo de lucro que difunde contenidos sobre arte contemporáneo a través de programas televisivos y otros medios de comunicación) Serie “Exclusive” (especial contenido web), EEUU, Nueva York, 2010

²³¹ Ver p. 101

²³² Ver BENJAMIN, Walter, *El autor como productor*, 1934 (*Der Autor als Produzent*), incluido en BENJAMIN, Walter, *Escritos políticos*, (introducción y selección de textos por USEROS, A. Y RENDUELES, C.) Abada, España, Madrid, 2012 p. 109

²³³ KELLEY, Mike (vídeo), *Mike Kelley: "Day Is Done"*, art21. Op. Cit.

²³⁴ Prof. Dr. Christoph Wulf es catedrático en Antropología y Educación en la Freie Universität, Berlin, y co-director de esta tesis doctoral.

viviendo en comunidad los unos con los otros”²³⁵. En algunas ocasiones, Kelley se refiere a la Cultura de la Víctima como la nueva religión americana, y a las distintas versiones de los recuerdos recobrados como integrantes del “mythos” (narrativa mítica) contemporáneo²³⁶. Su visión de la cultura actual es, por tanto, arcaica. Dado que nuestra manera de experimentar la creencia (fe) se aleja cada vez más de las religiones monoteístas, podemos pensar que nuestra forma de acercarnos al mundo es racional y científica. Bajo el punto de vista de Kelley, nuestra realidad psíquica sigue funcionando atendiendo a esta estructura primitiva, aunque los mitos y los rituales han cambiado. Como hemos visto, la narrativa de la memoria enferma no deja de ser un modo de aportar coherencia a nuestras vidas que nos identifica con el resto de los miembros de esta sociedad (por tanto, cumple una función religiosa en este sentido). Parte del mérito de Kelley consiste en saber identificar determinados actos como rituales o como sistemas pseudo-religiosos. Las complejas liturgias de las grandes religiones permiten identificar el evento ritual con toda claridad, lo cual es mucho más difícil en los sistemas de creencia contemporáneos. Esto se debe a que estas estructuras aparecen de forma sutil y fragmentaria (en contraste con el alto nivel de estructuración de las religiones del pasado), y a que están tan disueltos en nuestra experiencia corriente que nos parecen perfectamente naturales. Para este artista, el arte es “*un examen de la comunicación visual*”²³⁷, y es esta comprensión del arte como método poético de análisis le permite discernir las estructuras patronadas rituales en el mundo visual, el cual raramente se somete a examen.

Como el antropólogo Clifford Geertz, Kelley entiende la cultura como un “collage de textos”, que “*pueden descifrarse leyendo los rituales, que están estructurados simbólicamente y codificados*”²³⁸. Lo más interesante para nuestro estudio es que los rituales son una forma tangible que condensa la visión de mundo de la cultura a la que pertenecen. Son actos performativos, que tienen que ver con el cuerpo de sus participantes, los cuales pasan a ser los lienzos en los que se inscribe el significado del ritual por medio de su realización. Los rituales son, efectivamente, una “*ventana a la estructura profunda de la comunidad y la cultura que la crea*”²³⁹, pero lo fundamental para nosotros es que estas informaciones sobre las creencias, las jerarquías de poder y el *ethos* cultural se ven dotadas de forma y cuerpo. Nos hemos referido ya en numerosas ocasiones a que, debido a su posición materialista, Kelley escoge como materiales para sus obras aquellos elementos *físicos* que estén cargados de significado simbólico, ya que de

²³⁵ WULF, Christoph, *Anthropology. A Continental Perspective* (publicado por primera vez en Alemán como “*Anthropologie: Geschichte Kultur Philosophie*”, 2004) University of Chicago Press, EEUU, Chicago, Reino Unido, Londres, 2013. p. 220

²³⁶ KELLEY, Mike (vídeo), *Mike Kelley: "Day Is Done"*, art21. Op. Cit.

²³⁷ KELLEY, M., GRAW, E., *Isabelle Graw in conversation with Mike Kelley*. Op. Cit. p. 32

²³⁸ WULF, Christoph, *Anthropology. A Continental Perspective*. Op. Cit. p. 221

²³⁹ *Ibidem* p. 224

esta manera consigue trabajar con los significados culturales a través de las operaciones con elementos tangibles (como si trabajase con ideas materializadas). Los rituales son exactamente esta clase de material. Recordemos, como ejemplo, la sección “Las arquitecturas del abuso”²⁴⁰, en la que explicamos que Kelley utiliza el elemento físico de la arquitectura como portador de significados psíquicos, y sus deformaciones con respecto a la arquitectura “objetiva” son operaciones escultóricas (relativas a la materia) y simbólicas (relativas al significado, que se halla, en este caso, materializado). Los rituales son actos “materiales” (incluyen el cuerpo de los participantes, tienen formas), temporales (suponen algún tipo de transformación en el tiempo), y a la par, son actos simbólicos. No sólo eso: lo que encarnan en esencia es, precisamente, la visión de mundo de esa sociedad en cuestión. Por tanto: hay pocos materiales o eventos tan cargados de significado simbólico como los rituales de una cultura. Por ello, son un material fascinante para Kelley: poseen una gran riqueza visual y su transformación artística va a revelar cuestiones fundamentales de esa cultura.

Como dijimos al comienzo, no es solamente que Kelley utilice los rituales como material artístico, sino que para él, el arte mismo es una especie de proceso ritual. Efectivamente, el acto artístico y el ritual son parecidos, y esto se debe en ambos casos a que son simultáneamente materiales y simbólicos. Por así decirlo: son actos que tienen lugar en este mundo, pero en el que las reglas del mismo pierden su estabilidad. Así lo vemos, por ejemplo, en cómo se alteran el espacio y el tiempo en los dos casos. Wulf afirma que en los rituales, se mezclan y entretajan el espacio real, el virtual, el simbólico y el imaginario, y que tienen lugar en un entorno modelado por factores históricos y culturales²⁴¹. Exactamente lo mismo se puede decir del espacio en la obra de arte. En cuanto al tiempo ritual, también se distingue del habitual, ya que su intensidad cambia, se acelera, se condensa, y a menudo, los rituales se repiten en períodos o ciclos²⁴². En el arte, como en el ritual, el tiempo también adquiere diferentes ritmos y texturas, lo que resulta especialmente claro en sus formas temporales como la música o la performance. En cuanto a la repetición cíclica de los rituales, podemos afirmar que esta faceta resulta particularmente reveladora con respecto a los trabajos de Kelley relativos al SMR y la Cultura de la Víctima. Como dijimos, su primera serie de pinturas “regresivas”²⁴³ se realizaron sobre formatos ovales, sin principio ni fin, aludiendo a la recurrencia eterna del abuso. EAPR estaba pensado como un conjunto de 365 vídeos a proyectar en ciclos de veinticuatro horas. Podríamos poner más ejemplos. La cuestión es que Kelley alude al tiempo cíclico porque éste es el tiempo del abuso: la víctima retorna en su mente al momento del trauma una y otra vez, haciendo que

²⁴⁰ Ver p. 77

²⁴¹ WULF, Christoph, *Anthropology. A Continental Perspective*. Op. Cit. p. 225

²⁴² Ibídem p. 226 y 227

²⁴³ “The Thirteen Seasons (Heavy on the Winter)”, 1994, Ver p. 74

su vida se construya en torno a esta narrativa fundamental. Este paralelismo entre el tiempo cíclico ritual y el del abuso, y su relación con las narrativas míticas fundadoras subrayan la idea de Kelley de que Cultura de la Víctima es la nueva religión americana.

Comprendemos entonces las similitudes entre arte y ritual, basadas en su naturaleza tangible y simbólica (que causa en ambos casos que los parámetros normales del mundo varíen). ¿Dónde estaría, entonces, su diferencia? Vamos a basar esta respuesta en la perspectiva de Kelley. En primer lugar, consideremos los rituales. Los rituales son estrategias que compensan la posición fundamental de incertidumbre de los seres humanos. Podría decirse que son medios para estructurar nuestra consciencia de la realidad, dado que construyen nuestra percepción del tiempo, nos aportan una jerarquía para valorar los eventos, a las personas y a las cosas, nos hacen conscientes de la comunidad y de nuestra posición en ella, favorecen la cohesión de la misma, y nos aporta los sentimientos de seguridad, de pertenencia y de continuidad. Pese a que su función en la sociedad sea compleja y multidimensional (por lo que resulta un tema esquivo), es básica e incuestionable: si no hubiera rituales, no habría sociedad humana ni seres humanos como los conocemos. Por el contrario, la función del arte es prácticamente un punto ciego en lo que somos capaces de explicar en términos de funcionalidad. Para Kelley, el arte carece de función en la sociedad salvo por ser una especie de “versión en negativo” de la estética²⁴⁴. Los rituales (ceremonias, liturgias, celebraciones, convenciones, etcétera) tienen un afán constructivo: crean y cohesionan la comunidad, sus valores, sus sistemas de creencia. Digamos que aportan credibilidad, afianzan y enriquecen el tejido de una realidad cultural determinada. No es que el arte sea “destrutivo”: no es que pretenda destruir a la sociedad. Si entendemos la visión de mundo o noción de realidad de una cultura como un tejido, el arte sería un roto en él. Esto no significa necesariamente que exista una relación antagónica entre el arte y la realidad cultural. Es más bien que el arte entiende la realidad cultural, no como “la realidad”, sino como “una” realidad. Por lo tanto, como sostiene Kelley, el arte es una actividad ritual, pero ritual “al revés”, en negativo. Mientras que el ritual afianza el estatus de la realidad cultural como realidad, el arte agita, deforma, sacude y recombina los elementos de la realidad, demostrando que es una estructura frágil y mutable (lo cual, obviamente, socava su verosimilitud).

Así expresa Kelley su visión del arte como ritual materialista:

*Siempre he pensado en el arte como un ritual secular, como un ritual material. Para mí, el arte funciona a veces como crítica social o análisis social, pero otras veces, simplemente juego con las formas de los rituales como pura forma.*²⁴⁵

²⁴⁴ KELLEY, Mike (vídeo), *Mike Kelley: "Day Is Done"*, art21. Op. Cit.

²⁴⁵ KELLEY, M.; SHAW, J.; WELCHMAN, J. C.: *On the Beyond*. Op Cit. p. 26

Y también:

*Una de los motivos iniciales por los que quise ser artista (...) era para poder producir rituales seculares; para crear rituales independientes de la fe, para concentrarse en la forma del significado sin quedarse atascado en la superficie del contenido.*²⁴⁶

Estas son palabras emocionantes y desafiantes. En primer lugar, queda claro a qué se refiere Kelley con su expresión “ritual materialista”: ritual concentrado en la operación con los elementos tangibles, con las formas, y alejado de su supuesto vínculo con un plano metafísico. Lo fascinante es la relación que esboza entre forma y significado. Según sus palabras, la “superficie del contenido” es lo que, paradójicamente, se entiende generalmente como el significado: la historia o la narrativa. De esto, podemos deducir que la “profundidad del contenido” está ligada a la forma. Pongamos un ejemplo. De un libro sagrado, la “superficie del contenido” sería la historia que narra: Dios comunicándose con el hombre y proporcionándole unas normas de conducta. La “profundidad del contenido” estaría en las formas concretas que adopta la narración: cuál es su estructura, cuáles son los ritmos, cuáles son los símbolos elegidos para representar una u otra cosa. Es en estas formas concretas en las que podemos leer a los seres humanos que comparten la creencia en esa narrativa, seres que pertenecen a unas determinadas circunstancias históricas, sociales, económicas, geográficas. Que el interés recaiga en las formas (como portadoras inconscientes de la imagen de la sociedad) y no en las narrativas (porque éstas dependen de la realidad cultural) es lo que define la posición de Kelley, semejante, en algunos aspectos, a la del materialismo histórico. La atención a la forma es, por tanto, exactamente lo contrario de un acto superficial, insustancial. Es la clarividencia y la sabiduría de artistas como Kelley, Burroughs o Raymond Roussel, quienes no navegan el narrativa cultural (la superficie del significado), y perciben y trabajan con su estructuras (la profundidad del mismo). Las obras de todos ellos resultan incongruentes leídas desde un punto de vista narrativo habitual. Para entenderlas, hay que dar un salto dimensional (como de las dos a las tres dimensiones), que revela la narrativa como una superficie cultural, cuyos patrones y formas se pueden apreciar con claridad desde el volumen.

Desde este punto de vista, queda claro que cuando Kelley juega con las formas de los rituales, no se está limitando a realizar un mero ejercicio de estilo. Si la profundidad del contenido está ligada a las formas, someter a éstas a operaciones plásticas modifica la realidad del mundo. Esto dice el artista al respecto:

²⁴⁶ KELLEY, M.; SHAW, J. ; WELCHMAN, J. C.: *On the Beyond*. Op Cit. p. 69

(...) la manipulación de materiales físicos que operan simbólicamente afecta al mundo.²⁴⁷

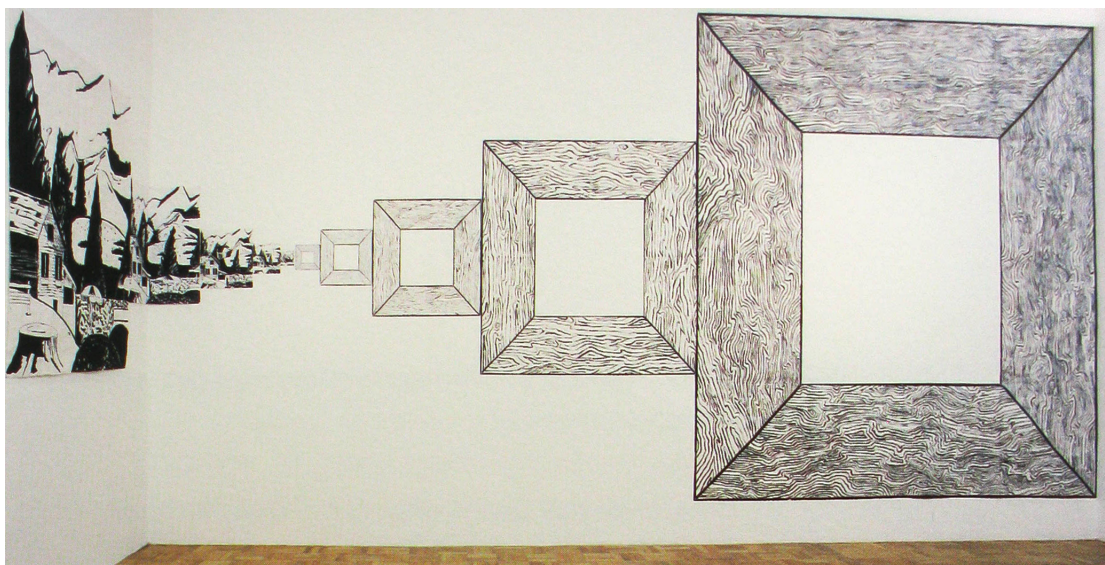
Como propusimos en la parte introductoria de la tesis, partamos de la idea de que los seres humanos no experimentamos la realidad de manera “objetiva”. La realidad que conocemos, en la que vivimos, es un denso tejido simbólico: codificado, ordenado, valorizado. Tendemos a creer, dada la dualidad de nuestro pensamiento, que por un lado está el mundo tangible, y por otro está el de las ideas. Para artistas como Kelley, el mundo tangible, que percibimos como realidad, está modelado simbólicamente; si nuestra visión de mundo cambia, cambia el mundo tangible (no) “objetivo”, porque no se puede separar una cosa de la otra. Esto implica que la misma afirmación es válida en el sentido opuesto: modificar el mundo tangible (especialmente, aquellos materiales cargados de significado simbólico), supone cambiar nuestra visión de mundo o consciencia de la realidad.

Esta noción del arte lo sitúa prácticamente en campo de la política (por su capacidad de generar cambios profundos en la sociedad) y en el de la religión (por su creación de sistemas de creencias). Este es el territorio en el que se mueven Kelley y otros artistas que fueron sus predecesores y a los que él admiraba, como Oyvind Fahlström y Joseph Beuys. En el caso del segundo, es muy clara su relación con la política y con lo ritual y lo mítico, como podemos apreciar, por ejemplo, en su concepto de “Escultura Social”. A menudo se explica éste como que Beuys entendía la sociedad como una materia prima que había que esculpir, metafóricamente, de acuerdo con unas ideas más libres y artísticas que rijan la convivencia de los hombres. No es que esta definición nos parezca incorrecta. Es que querríamos que el acento se pudiese en la parte cuasi literal de esa escultura social. Dicho de otro modo: esta descripción impele el acto de “esculpir la sociedad” a un plano de las *ideas*. Sin embargo, Beuys trataba de desarrollar este modelado a través de actos *tangibles*: a través de sus hermosas performances, que son actos rituales, y utilizando símbolos pertenecientes a su propia mitología poética (la miel, la grasa, el fieltro). El arte sería, según la visión de estos artistas, como la política y como la religión, pero vaciado de la función que éstas ocupan en el tejido de la realidad cultural y fundamentado en una realidad materialista. Y ahí reside el potencial de libertad del arte: en su independencia del poder, de la metafísica y de la restrictiva funcionalidad. El arte es una vibración que tiene resonancia con nuestra forma mítica y simbólica de percibir la realidad, pero que no quiere adoctrinarnos, captarnos, o hacernos creer en nada salvo en su propia posibilidad de existir. Es tan inútil y tan improbable como nuestra propia existencia como seres conscientes, y su presencia en el mundo nos enfrenta a nuestro propio misterio, a la fragilidad de nuestra

²⁴⁷ KELLEY, M.; SHAW, J. ; WELCHMAN, J. C.: *On the Beyond*. Op Cit. p. 61

realidad cultural, a nuestra propia mortalidad, y a la sublime belleza del acto poético que es estar vivo.

3.4. Lo Sublime



La asociación del concepto de lo sublime con el arte es antigua, aunque es a partir del período romántico cuando su importancia va a ser central. Sin embargo, durante el siglo XX, los artistas comienzan a evadir todo uso del término. Simon Morely, artista e historiador, sostiene que esto se debe a que en este período, la retórica de lo sublime se convierte en instrumento de seducción de los regímenes totalitarios primero, y del mercado capitalista poco después²⁴⁸. A estos puntos, nosotros añadiríamos que a partir del pop, la trivialidad abunda en el arte y entre los artistas, lo cual aleja sus intereses de temas como éste. Contrario a esta tendencia, para Kelley es un tema fundamental. El estudio de lo que para él significa alumbró no sólo su propia concepción del arte, sino que resulta esclarecedor a la hora de entender lo que puede ser lo sublime desde una perspectiva materialista.

En las secciones siguientes, trataremos tres facetas que distinguimos dentro del concepto de lo sublime en Kelley. Estos aspectos que diferenciamos dan cuenta de la complejidad que entraña el concepto, y en sí mismos, podría parecer que se contradicen entre ellos, aunque esta apariencia se disuelve en el sistema que plantea el artista. No obstante, comenzaremos por una brevísima introducción del concepto para dar cuenta de su complejidad y evolución y como base para exponer ciertas ideas y autores concretos sobre los que se construye el concepto de lo sublime que maneja Kelley.

²⁴⁸ MORELEY, S., LYOTARD, J. F., KRISTEVA, J. ENWEZOR, O., KELLEY, M, et al., *The Sublime*, Editado por Simon Moreley, Whitechapel Gallery, Serie “Documents of Contemporary Art”, The MIT Press, EEUU Massachusetts, England, London, 2010. p. 19

3.4.1. Evolución histórica ²⁴⁹

Etimológicamente, proviene del latín *sublimis* (elevado, noble), derivado de la preposición *sub* (en este contexto, “hasta”) y de *limes* (“límite”). En la Edad Media, *sublimis* se transforma en verbo: “elevar”. Comienza, sin embargo, a adquirir su significado moderno en el siglo XVII cuando aparece en la traducción de un texto escrito por Longino, autor griego de la época pre-romana. Para él, la verdadera nobleza en el arte y la vida se alcanza cuando uno se enfrenta a aquello que desafía su entendimiento. A partir del siglo XVIII, con el romanticismo, comienza a usarse para describir la consciencia de “la inconmensurabilidad de lo sensible en relación con lo metafísico (la idea de Dios)”²⁵⁰. Edmund Burke, a mediados del siglo XVIII, introduce un nuevo giro: se aleja del objeto sublime para concentrarse en la experiencia, y pone el énfasis en el sentimiento de terror como principio que la determina. En la línea de Burke, para Kant la importancia reside, no en el objeto, sino en el cambio que se produce en la consciencia. Como ya explicamos en la introducción de este estudio²⁵¹, según este autor, experimentamos lo sublime cuando la imaginación es incapaz de presentar un objeto que coincida con un concepto en toda su dimensión. Por lo tanto, este sentimiento se asienta sobre el reconocimiento de una ausencia, de un elemento que falta. En el siglo XIX, Hegel respondió a la interpretación de Kant, sosteniendo que lo sublime es un momento de fusión con lo Absoluto, ya que es la forma en la que lo divino se manifiesta en el mundo natural. Sin embargo, para Schopenhauer, en el corazón de todo ser hay un abismo, cuya confrontación conlleva una “grandeza oscura”. Nietzsche extiende estos argumentos hasta el punto de abogar por un abandono completo de la razón: dejar atrás el sueño de orden y racionalidad de lo “apolíneo” y sumergirse en la locura de lo “dionisiaco”. A principios del siglo XX, Freud se acercará también al concepto, pero a través del acto de “sublimar”, es decir, que se trata de sustituir algo inaceptable por algo que lo es. Sin embargo, aquello que se reprime puede retornar. Es decir, que determinados objetos u eventos invocarán aquellas asociaciones originales que fueron encubiertas. El sentimiento que experimentamos entonces es el de “lo siniestro”: cuando lo familiar se vuelve extraño, o cuando retorna la dimensión indeseada a modo de intuición ominosa. Para Lacan, el acto de sublimar es elevar un objeto a la categoría de “Cosa”: es situar un objeto en el espacio sagrado que es el abismo sobre el que se construye todo significado. Muchos otros pensadores a lo largo del siglo XX han contribuido al concepto (Jung, Benjamin, Bataille...), pero concluimos en este punto

²⁴⁹ La información de esta breve introducción ha sido extraída (a no ser que se indique lo contrario) de MORELEY, S., et al., *The Sublime*. Op. Cit. p. 14-17

²⁵⁰ *Ibidem* p. 15

²⁵¹ Ver p. 12

nuestra revisión porque los autores e ideas mencionados son los fundamentales y suficientes para ubicar el pensamiento de Kelley.

3.4.2. Lo sublime como disolución del orden

Las siguientes palabras de Kelley nos dan una idea muy concreta de lo que para él significa lo sublime:

El término sublime tradicionalmente se asocia a la metafísica. Es un uso decimonónico, como la sublimidad de una montaña que se transforma en la naturaleza y en Dios. Yo no me refiero a él de esa manera. Me interesa una belleza menos elevada.”

(y más tarde)

“(…) no es de ahí de donde vengo yo. Para mí, la psicodelia era sublime, porque en la psicodelia, tu visión de mundo se disolvía. Eso fue, para mí, una revelación sublime, eso fue mi juventud y mi noción de belleza. Y se trataba de un sublime cataclísmico. Era una experiencia muy interiorizada, no se trataba de un plano exterior metafísico, sino que tenía que ver con tu propia consciencia. Ese es mi punto de partida en cuanto a lo sublime, y debo llevarlo a una esfera más conceptual, lo que sería algo así como lo sublime analítico. Como, por ejemplo, ¿cómo produces un efecto sublime? Predicar es la producción de un efecto sublime. La poesía también. Y también la hipnosis. Y todos estos son ejemplos de cómo se puede producir un efecto sublime a través del lenguaje. Yo creo que también puede producirse a través de la imagen – colisión de imágenes, resonancia de imágenes, cosas así.”²⁵²

Por lo tanto, lo sublime para Kelley no es, como en la concepción romántica, un momento trascendente de contacto con un plano metafísico, sino que es una experiencia en la que las estructuras a través de las cuales entendemos la realidad, pierden su solidez, y retornamos a un estado previo a la diferenciación, a un paisaje que se asemeja más al universo del esquizofrénico según lo describen Deleuze y Guattari²⁵³. Es un momento de horror ante la repentina falta de coordenadas, y ante la comprensión de que todo orden que le demos a la realidad es artificial. Es más: es la intuición de que nuestra experiencia vital es como un dibujo en el aire, que más allá del orden está el abismo, y que el abismo es el centro más profundo de todas las cosas.

Este concepto de lo sublime nos remite, por tanto, a las ideas tratadas anteriormente con respecto a lo “informe” y el “magma del deseo”²⁵⁴. Planteamos, entonces, la dinámica

²⁵² KELLEY, Mike (entrevista), *Mike Kelley: Language and Psychology*. Publicada por primera vez en PBS.org en 2005 y republicada en Art21.org en 2011

²⁵³ Ver p. 49

²⁵⁴ Ver sección 2.2. La masa informe del deseo, p.49

fundamental existente en el pensamiento de Kelley: la “arquitectura del mundo conocido”, por así decir, en un frágil equilibrio sobre los cimientos del deseo, al rojo vivo y en estado semi-líquido. Expusimos, del mismo modo, el interés de Kelley por todo intruso informe que se cuela por las grietas de las estructuras de nuestro mundo ordenado, como evidencia siniestra del vasto magma del deseo. Por ello, el artista se siente siempre inclinado hacia las materias cuyas cualidades son liminales (entre sólido y líquido, entre formado y deforme, etcétera): alienígenas babosos, excrementos, semen, ectoplasma, etcétera. Todas estas materias son “emisarias” residuales, intermedias, fétidas (divinas, también) que anuncian la existencia de esa realidad, más allá de la imagen construida de la realidad, que se vislumbra en los márgenes de lo conocido. Podemos deducir, entonces, que estas materias, para Kelley, son sublimes, y esto precisamente lo subraya en “The Aesthetics of Ufology”, 1997, (“La estética de la ufología”), a propósito del análisis de la *substance visqueuse* (sustancia viscosa) que realiza Jean-Paul Sartre en “El ser y la nada” (1943):

*Lo viscoso es aterrador, fundamentalmente porque provoca una crisis ontológica debido al hecho de que “se aferra”: amenaza el sentido de la propia autonomía, y por ello, está imbuido de una cualidad siniestra. (...) Por tanto, lo viscoso se entiende como un material engañoso. Su estado liminal, sus atributos amenazadores de los límites, provocan una experiencia de lo sublime vulgar y terrorífica.*²⁵⁵

Lo sublime es, por tanto, una cuestión relativa a las estructuras con las que ordenamos el mundo, a la cuadrícula con las que entendemos la realidad, y a su punto de disolución. Esto es fundamentalmente lo que extrae Kelley de su lectura de Edmund Burke, a quien estudia debido a su interés en la pintura de paisaje romántica. En sus propias palabras.

*A través de Burke comencé a pensar en lo sublime como una cuestión de enmarcado: cuando una experiencia excede nuestro marco de referencia, experimentamos un efecto sublime.*²⁵⁶

Reflexiona sobre esta idea en obras muy tempranas, como por ejemplo, “The Sublime, The Sublime Framed”, 1983 (“Lo sublime, lo sublime enmarcado”), una serie de pinturas sobre papel en las que representa marcos y paisajes que incrementan su tamaño de forma serial; hipotéticamente, esta expansión podría ser infinita. Este hecho lo explora en otra de sus obras de la misma época, “Infinite Expansion”, 1983 (“Expansión Infinita”), en la que va extendiendo las líneas del dibujo hasta el borde del papel, que luego continúa en sucesivas hojas superpuestas.

²⁵⁵ KELLEY, Mike: *The Aesthetics of Ufology* (1997). Incluido en: KELLEY, Mike, *Minor Histories*. Op. Cit. p. 403

²⁵⁶ KELLEY, M.; SHAW, J.; WELCHMAN, J. C.: *On the Beyond*. Op Cit. p. 55

Estos trabajos se enfrentan a la idea de lo sublime como agente de enmarcado, pero también, son una respuesta cómica al concepto derivado del romanticismo, caracterizado por cuestiones relativas a la grandiosidad (en cuanto a la escala y a los temas). En las obras citadas, el tema del marco está tratado de forma muy literal (hasta el punto en el que el artista pinta una serie de marcos de cuadro), pero en realidad, el marco es la limitación, la separación de algo en particular de la masa de lo indiferenciado, y a través de ese proceso de distinción y enmarcado, ese “algo” se vuelve concreto. Por este motivo, podemos hablar de marcos refiriéndonos a las palabras, las cifras, o incluso la arquitectura.

Con respecto a esta cualidad de marco de las palabras, Kelley le presta especial atención al tema del discurso en el tratado de Longino sobre lo sublime, que es, fundamentalmente, un estudio de retórica. *“El silencio de Ajax en el inframundo es más sublime que cualquier palabra pronunciada”*²⁵⁷, cita Kelley en su texto “Ajax” (1984). No obstante, la obra en la que más claramente se aprecia el interés de Kelley en las palabras como agente de delimitación y definición es “Plato’s Cave, Rothko’s Chapel, Lincoln’s Profile”, 1985 (“La caverna de Platón, la capilla de Rothko, el perfil de Lincoln”). Las referencias utilizadas podrían llevar a la conclusión de que estamos ante una obra que analiza y relaciona estas figuras y objetos tan reconocibles en nuestra cultura (sobre todo, en la americana). El artista no tenía ningún interés especial en estos referentes. Lo que estaba explorando en realidad, era la forma en la que los títulos que se le otorgan a los objetos son capaces de generar o modelar la manera en la que se perciben. En otras palabras, se interesaba por la nomenclatura como una forma de autoría. En sus propias palabras:

*Quería poner el énfasis en el proceso de nombrado, al igual que en algunas obras de arte conceptual, como una característica fundamentalmente estética, y encontrar ejemplos de cosas que, en sí mismas, careciesen de interés, a no ser que hubiesen sido distinguidas por medio de títulos estéticos.*²⁵⁸

Kelley también investiga la arquitectura como agente de orden y diferenciación, en especial en “Framed and Frame”, 1999 (“Enmarcado y marco”). Esta obra es una recreación de un pozo de los deseos que fue construido a mediados del siglo XX²⁵⁹ en el barrio chino de Los Ángeles²⁶⁰. El pozo es una estructura biomórfica de cemento, que parece algo así como una formación rocosa o conjunto de pequeñas cavernas. Está protegida por una cerca de ladrillo. En su versión,

²⁵⁷ KELLEY, Mike, *Ajax* (1984). Recogido en KELLEY, Mike, *Minor Histories*. Op. Cit. p 4

²⁵⁸ KELLEY, Mike, *The Poetry of Form* (1996). Recogido en KELLEY, Mike, *Minor Histories*. Op. Cit. 97

²⁵⁹ No se sabe la fecha exacta, aunque se especula que pudo ser en 1948

²⁶⁰ Ciudad donde Kelley vivió desde 1976 hasta su fallecimiento en 2012



Las dos partes de la instalación "Framed and Frame", 1999

Kelley separa los dos elementos, e incluso recomienda que se expongan en salas diferentes: en una sala, la masa rocosa, y en otra, la cerca. Esta última, en lugar de reproducirla fielmente (como es el caso de la anterior), la reinterpreta: a los pequeños muros de ladrillo añade una valla de metal y una puerta china con columnas. Esta separación que introduce entre la estructura arquitectónica y la masa pretende enfatizar el hecho de que es el elemento de orden el que nos

permite percibir lo informe como algo concreto, como objeto de interés. En este sentido, es una operación análoga a la referida anteriormente en cuanto a los “Garbage Drawings”, 1988. Así lo señala el propio artista:

Mi examen del pozo de los deseos de Chinatown es una prolongación de mi interés previo en las convenciones pictóricas sobre la representación de lo “informe”. La serie Garbage Drawings (1988) y los Lump Drawings (1991) son ejemplos de exploraciones previas. (...) Sin la cerca a su alrededor (que significa que es un objeto que merece ser considerado), el pozo de los deseos de Chinatown le parecería al espectador casual poco más que una pila de desechos de cemento. La función de la cerca no es diferente al “marco” de un cuadro que, de forma similar, revela lo “informe” como algo visualmente discreto.²⁶¹

La masa rocosa, además de tener una forma bulbosa y desordenada, está pintada caóticamente con aerosoles de todos los colores, lo que causa que el conjunto resulte visualmente complejo y difícil de entender. Esta ambigüedad y esta confusión formal evoca en Kelley la libertad erótica (y estética) previa a la consciencia sexual²⁶², al igual que lo hacía el juego de la joven de la mantequilla Land O’Lakes²⁶³. Tal falta de orden le resulta “orgásmica”²⁶⁴, motivo por el cual, bajo la escultura del pozo esconde un espacio secreto (al que hay que entrar a gatas) con un camastro, unas velas y unas jarras con lubricante, a modo de habitación “indecente” donde tener encuentros sexuales fortuitos. Lo informe, orgásmico y sublime, es el lugar del deseo sin restricciones morales, culturales, sociales.

En conclusión: lo sublime, en este primer sentido en el que lo entiende Kelley, es una experiencia psíquica. No se trata de que un objeto posea cualidades que lo hacen sublime. Es un proceso que afecta a las estructuras a través de las cuales conocemos el mundo. Por lo tanto, lo que le interesa a Kelley en cuanto al objeto de arte es cómo disponerlo, qué formas utilizar, qué colisiones de lenguajes y materias escoger, de modo que se produzca un efecto sublime en el espectador. Esta idea de lo sublime como experiencia psíquica también significa que lo trascendente queda fuera de la cuestión, ya que este proceso sucede concretamente en la esfera de la subjetividad. Por tanto, los objetos capaces de provocar lo sublime serán aquellos que nos incomoden por su ambigüedad, por ser difíciles de entender y de catalogar; los que, en definitiva, comprometan nuestra visión de mundo.

²⁶¹ KELLEY, Mike, *The Meaning is Confused. Spatiality Framed* (1999) Recogido en KELLEY, Mike, *Minor Histories*. Op. Cit. 123

²⁶² Ibídem Op. Cit. p. 122

²⁶³ Ver p. 51

²⁶⁴ Ibídem Op. Cit. p. 123

3.4.3. Lo sublime y lo siniestro (el retorno de lo reprimido)



Instalación de “harenes” en “The Uncanny”, Gemeentemuseum de Arnhem, Países Bajos (1993)

Para analizar el segundo sentido que tiene para Kelley el concepto de lo sublime, resulta particularmente esclarecedor este fragmento de la conversación que mantuvo el artista con el crítico e historiador Thomas McEvilley (1992) acerca de lo sublime y lo siniestro:

Thomas McEvilley: (...) el tema de lo sublime en el arte reciente se ha relacionado con el hecho de que el individuo humano posee escondido un gran potencial para una inmensa grandeza espiritual (...).

Mike Kelley: Entiendo. Estoy muy en desacuerdo con esa lectura de lo sublime. Mi interpretación es más Freudiana, relacionada con nociones de sublimación. Para mí, lo sublime proviene de la limitaciones naturales de nuestro conocimiento. Cuando nos vemos enfrentados a algo que está más allá de los límites de lo que consideramos aceptable, o que amenaza con exponer algo reprimido, experimentamos una sensación siniestra. Por ello, no se trata de entrar en contacto con algo que es más grande que nosotros mismos. Se trata de contactar con algo que conocemos pero que no podemos aceptar; algo más allá de las fronteras de lo que estamos dispuestos a aceptar de nosotros mismos

TM: No te ocupas de lo que está “al otro lado”, más allá de esa limitación.

*MK: La limitación somos nosotros. No me interesa lo que no somos nosotros mismos.*²⁶⁵

En la sección anterior, expusimos que para Kelley, lo sublime es una experiencia de disolución de los órdenes mediante los cuales entendemos el mundo, a la que le acompañan los sentimientos de terror que causa la repentina “irrealidad” de nuestra realidad. Esta sensación también puede entenderse como siniestra, según la definición de Freud, que, en su ensayo “Lo Siniestro”, 1919, describe el fenómeno del siguiente modo:

*(...) lo siniestro es esa suerte de lo aterrador que nos transporta a aquello que fue en el pasado conocido y ha resultado familiar desde tiempo atrás.*²⁶⁶

Y en sucesivas páginas:

*(...) lo siniestro proviene de lo que una vez fue familiar, y más tarde fue reprimido.*²⁶⁷

Anteriormente, nos referimos a lo sublime como una experiencia en la que la visión de mundo del sujeto se disuelve. A través de Freud, la discusión se localiza en un plano psicológico. Al hablar de la “visión de mundo del sujeto”, nos estábamos refiriendo a una imagen construida de la realidad que depende de circunstancias históricas; ahora nos referimos a la concepción que el sujeto tiene de sí mismo. Según el psicoanalista austriaco, el individuo posee una imagen de su identidad (que depende también, naturalmente, de circunstancias históricas como la moralidad de la época, el género, la clase social, etcétera) y todo aquello que ponga en peligro ese auto-concepto, se reprime en el inconsciente. Lo siniestro se produce cuando “retorna lo reprimido”, es decir, cuando se produce un encuentro fortuito con aquella realidad que en un pasado fue conocida (familiar, *heimlich*), pero que fue relegada al “subsuelo” del “yo” consciente. Estamos diferenciando entre la visión de *mundo* del sujeto y la visión *de sí mismo*, pero en realidad, son fenómenos interdependientes, que no se pueden separar y que están supeditados a los mismos factores históricos.

Por tanto, lo sublime es, para Kelley, una experiencia en la que se disuelve o se ve amenazada la imagen de mundo, y/ o de sí mismo, que posee el sujeto. Está asociada a lo *Unheimlich* porque se produce cuando “regresa lo reprimido”, es decir, cuando el sujeto se topa con un objeto que le hace tomar conciencia de aquella realidad que, en el pasado, conoció y quedó eliminada por el peligro que entrañaba. Entre los objetos capaces de despertar lo siniestro, Freud se refiere a

²⁶⁵ KELLEY, Mike, *From the Sublime to the Uncanny: Mike Kelley in Conversation with Thomas Mc Evilly*, 1992. Texto incluido en KELLEY, Mike, *Foul Perfection*. Op. Cit. p. 67

²⁶⁶ FREUD, Sigmund, *The Uncanny*, (“Das Unheimliche”, 1919) Penguin Books, Reino Unido, Londres, 2003. p. 124

²⁶⁷ *Ibidem* p. 153

varios ejemplos que, en definitiva, evocan en el sujeto sensaciones relativas a la sexualidad, a la violencia y a la muerte, o traen a su memoria recuerdos pasados relacionados con estos temas. Cabe destacar el caso que analiza Freud en su ensayo: el siniestro cuento “Der Sandmann”, 1817, (“El Arenero”) de E.T.A. Hoffmann²⁶⁸. Su colega, el psiquiatra Ernst Jentsch, interpretaba que el efecto siniestro de este cuento dependía de la “incertidumbre intelectual” sobre la figura de Olimpia (una hermosa muchacha que el protagonista, Nataniel, no sabe si es una autómatas o una mujer de verdad). Freud opinaba, sin embargo, que la sensación siniestra lo provocaba el temor del chico a que otro personaje (Coppelius) le rasgase los ojos, ya que había conocido al caballero en cuestión en su infancia, y pese a que no lo recordaba (lo había *reprimido*), retornaba a él el terror que sentía de niño, (miedo asociado, por otro lado, a la castración, según las interpretaciones Freudianas).



Fotos de la exposición “The Uncanny” en el Museum Moderne Kunst Stiftung Ludwig, Viena, 2004

Kelley se ocupa del tema de lo siniestro en la exposición del mismo título (“The Uncanny”, “Lo Siniestro”), que se instala por primera vez en el Gemeentemuseum de Arnhem, Países Bajos (1993), y en 2004, en Tate Liverpool y en el Museum Moderne Kunst Stiftung Ludwig de Viena. Kelley hace, en este caso, las veces de comisario, creando el concepto de la muestra y escogiendo él mismo las obras que la compondrían. La exposición original se produjo en el marco de “Sonsbeek 93”, un evento que tradicionalmente reúne obras de arte público. Kelley le sugirió a la comisaria, Valerie Smith, que su contribución como artista fuera la de idear una

²⁶⁸ FREUD, Sigmund, *The Uncanny*. Op. Cit. p. 135-141

exposición de museo (como modo de reivindicar su posición –negativa- ante la moda del arte público). Con este fin, el artista escribió un magnífico texto: “Playing with Dead Things: On the Uncanny”, 1993 (“Jugando con cosas muertas: sobre lo siniestro”)²⁶⁹.

La exposición se componía de dos clases de objetos. En primer lugar, reunió un amplio conjunto de esculturas en su gran mayoría figurativas, con un aire siniestro, que Kelley justifica atendiendo a varios criterios (escala, color, etcétera). Las figuras escogidas no pertenecen exclusivamente a las Bellas Artes, sino que también se incluyeron maniqués, autómatas, figuras de cera, muñecos artificiales y todo tipo de figuras construidas con otras intenciones. Son de diversas épocas (incluyendo la actual), aunque el artista afirmaba que su interés por realizar una exposición de esas características se basaba en una circunstancia que estaba teniendo lugar en aquel momento: uno de los periódicos resurgimientos del interés por la figura humana debido a la exposición comisariada por Jeffrey Deitch, “Post Human”²⁷⁰, 1992-1993. Donde Deitch veía un modelo totalmente distinto de ser humano, Kelley veía una clara evocación de la historia. Frente al ahistoricismo de Deitch, Kelley corta transversalmente la historia de los objetos occidentales mediante el tema de lo siniestro²⁷¹.

El segundo grupo de objetos consiste en una serie de colecciones pertenecientes al propio Kelley (discos de vinilo, de tarjetas de visita, y otros). Las colecciones de tales objetos son siniestras porque evocan en la mente consciente, la reprimida y familiar compulsión de coleccionar objetos²⁷². Para el artista, lo siniestro “*es una ansiedad por aquello que recurre y es sintomático de una psicología basada en la compulsión de repetir*”²⁷³. Este acto de multiplicación implícito en la repetición está relacionado con el mundo psíquico narcisista del niño, en el cual no están bien definidas las fronteras entre él mismo y los demás, y ve en los otros su propio doble. Asimismo, el doblarse o multiplicarse asegura la supervivencia del ego. El fetiche es un objeto compensatorio ante una ausencia psíquica (un elemento que falta) porque ha sido reprimido. Por ello, Kelley denomina a sus colecciones de objetos “harenas”, en referencia los acopios fetichistas (que se llaman así). Son siniestras por traer a la memoria la

²⁶⁹ Incluido en el catálogo de la exposición. En este estudio, utilizamos la versión recogida en la compilación de ensayos de Kelley “Foul Perfection”, Op. cit. p. 70-99

²⁷⁰ Expuesta por primera vez en el FAE Musée d’Art Contemporain in Lausanne, Junio 1992

²⁷¹ Cabe señalar la abismal diferencia de perspectivas entre Kelley y Deitch, quien, durante Art Basel Miami Beach 2014 comparó el trabajo de Kelley a las esculturas de la cantante pop Miley Cyrus, en una descarada maniobra comercial

²⁷² KELLEY, Mike, *Playing with Dead Things: On the Uncanny*. (1993) Texto recogido en: KELLEY, Mike, *Foul Perfection*. Op. Cit. p. 71

²⁷³ Ibídem p. 95

sombría compulsión de repetir (coleccionar) como mecanismo primitivo de protección del ego (frente a su aniquilación)²⁷⁴.

²⁷⁴ Ibídem p. 94-95

3.4.4. Lo sublime, la ausencia y los sustitutos



Vista de la instalación “Pay for Your Pleasure”, 1988

En la citada conversación entre Thomas McEvelley y Mike Kelley²⁷⁵ (1992), aparte de la relación entre lo sublime y lo siniestro, el artista se refiere al concepto de “sublimación”. Freud define el fenómeno del siguiente modo:

*(la sublimación es) un proceso que se relaciona con la libido objetal y consiste en que el instinto se orienta sobre un fin diferente y muy alejado de la satisfacción sexual.*²⁷⁶

En la sección anterior expusimos que lo siniestro (que es una “crisis sublime”) se produce debido al retorno de impulsos, pulsiones, instintos, que fueron reprimidos por comprometer la visión de mundo y de sí mismo del sujeto. Lo fundamental de la sublimación es la sustitución: el reemplazo de un “instinto” indeseable (de nuevo, porque amenaza esa imagen construida del mundo del sujeto – en este caso, según define Freud, de carácter sexual), por algo que no supone ningún peligro, algo social y moralmente aceptable.

²⁷⁵ Ver p. 152

²⁷⁶ FREUD, Sigmund, *Introducción al narcisismo*, (*Zur Einführung des Narzissmus* , 1914). Incluido en TUBERT, Silvia, *Sigmund Freud*, EDAF, España, Madrid 2000. p.235

En “Pay for Your Pleasure”²⁷⁷, 1988 (“Paga por tu placer”), Kelley investiga precisamente la función del arte como agente de sublimación para la sociedad, es decir: de cómo la sociedad ha utilizado el arte como zona segura desde la cual se puede explorar lo prohibido. La instalación consta de tres partes: unos murales que reproducen los retratos de artistas y pensadores, un cuadro pintado por un criminal de la zona²⁷⁸, y una urna para la colecta de fondos de alguna organización local pro-derechos de las víctimas. Cada retrato está acompañado de una cita del retratado alabando la actividad criminal o los “bajos instintos”, vinculando de este modo el arte y las dimensiones más oscura del ser humano. Algunos ejemplos:

Aquellos que refrenan el deseo lo hacen porque el suyo es tan débil que puede ser contenido.

*William Blake*²⁷⁹

Somos viento furioso... preparándonos para el gran espectáculo de desastre, fuego, descomposición.

*Tristan Tzara*²⁸⁰

La obra podría interpretarse, en un primer momento, como “arte político”. La recaudación de fondos para víctimas podría estar apelando a nuestra conciencia ciudadana con respecto al crimen, el cuadro evoca quizá un proceso de recuperación social para el autor criminal, etcétera. Sin embargo, el artista no se decanta por este tipo de propaganda didáctica, sino que reflexiona sobre el arte como “sustituto inocuo”, por así decir, de ciertas realidades incómodas. En palabras del propio artista con respecto a esta instalación:

*Las obras de arte se han discutido a menudo como si fueran sublimaciones, que canalizan energías destructivas hacia otras que resultan útiles. (...) El rol social del artista puede contemplarse como un agente que aporta seguridad a través de la representación.*²⁸¹

Veámos en la anterior sección que para Kelley, basándose en Freud, lo sublime- siniestro estaba relacionado con la compulsión de repetir, en un intento de compensar el vacío un objeto ausente. Afirma Kelley:

²⁷⁷ Instalación expuesta por primera vez en la Renaissance Society de la Universidad de Chicago en 1988

²⁷⁸ John Wayne Gacy, en el caso de la exposición de Chicago

²⁷⁹ KELLEY, Mike, *Quotations on Art and Crime for Pay For Your Pleasure* (1988) Recogido en: KELLEY, Mike, *Minor Histories*. Op. Cit. p. 25

²⁸⁰ *Ibíd*em p. 26

²⁸¹ KELLEY, MIKE: *Three Projects: Half a Man, From My Institution to Yours, Pay for Your Pleasure* (1988). Texto recogido en: KELLEY, Mike, *Minor Histories*. Op. Cit p. 17

*Las ideas de Freud aún merecen atención por la luz que arrojan sobre la estética de la ausencia. No se puede negar que el acto de coleccionar está basado en la ausencia, y que este sentido de la ausencia no se ve satisfecho por un único reemplazo.*²⁸²



John Wayne Gacy, "Pogo The Clown", incluido en "Pay for Your Pleasure", 1988

El pensador que ha aportado un concepto de sublimación creativa específicamente relacionado con la ausencia es el psicoanalista Jacques Lacan. Por ello, examinamos a continuación algunas de sus ideas, (a través del pensamiento de Slavoj Žižek). Tenemos en cuenta que Lacan no se contaba entre los referentes de Kelley; no obstante, aporta una estructura que se corresponde en gran medida con las ideas sobre lo sublime del artista. Además, como hemos reiterado, el interés fundamental del artista es la realidad psíquica, y Lacan aporta una sofisticadísima teorías sobre su funcionamiento. Sólo mencionaremos algunas ideas simplificadas que resulten de utilidad para comprender a Kelley. Con este fin, resumimos unas ideas básicas necesarias para exponer el concepto de la sublimación en Lacan-Žižek y su similitud con el concepto de Kelley.

²⁸² KELLEY, Mike, *Playing with Dead Things: On the Uncanny*. (1993) Texto recogido en: KELLEY, Mike, *Foul Perfection*. Op. Cit. p. 95

Según afirma el profesor Glyn Daly, el pensamiento de Žizek tiene dos bases fundamentales: el idealismo alemán y el psicoanálisis. Lo que le interesa de la primera es la idea de que la subjetividad es un intento de lograr la integridad simbólica ante una amenaza permanente de desintegración y negatividad²⁸³. En otras palabras, que todo ser se constituye sobre un vacío primordial, y que toda subjetividad es un intento de compensar ese vacío. Además, no puede entenderse éste como un “fondo neutro”; es un vacío amenazante, a punto de absorber todo sentido. En el psicoanálisis, este aspecto de la subjetividad “dislocada” se desarrolla mediante el concepto de la *pulsión de muerte* de Freud, que surge de esta ausencia (o vacío) en el orden del ser. Expondremos algo más a fondo este concepto en los siguientes párrafos. Por ahora, baste decir que la condición humana está marcada por el intento de hallar resolución a esta pulsión. Los objetos que Lacan denomina “petit a” son objetos que prometen satisfacer, llenar ese vacío aunque sea de forma parcial. El sujeto en sí mismo es un vacío: es un punto muerto de su propia percepción, y por mucho que lo intente, nunca puede “hallar su propio nombre”, nunca encuentra una forma de representarse a sí mismo de forma completa (de ahí que Lacan represente al sujeto con una barra que lo cancela: \$).

Asimismo, Lacan explica la realidad psíquica a través de tres dimensiones: lo Simbólico, lo Imaginario y lo Real. Los dos primeros podrían entenderse como lo que constituye la realidad para el sujeto. Lo Simbólico se refiere a lenguajes y símbolos (significado), y lo Imaginario, a imágenes construidas de nosotros mismos (imágenes mentales). Lo Real, sin embargo, es una dimensión compleja. Es lo que no se puede simbolizar, como un agujero en el tejido de la realidad: es la persistencia del vacío, y cualquier construcción imaginaria o simbólica es una respuesta a él. En otras palabras: es una dimensión destructiva (porque tiende a disolver el tejido de significado de la realidad) y es también constructiva (porque toda forma de realidad –toda construcción simbólica o imaginaria– se genera como intento de compensar este abismo).

Según expone Žizek, para Lacan, la pulsión de muerte y la sublimación creativa están íntimamente relacionadas²⁸⁴. Según el psicoanalista francés, la pulsión de muerte no está relacionada con un deseo de morir, sino que se refiere a entrar en un ciclo de repetición sin fin (en un estado de lo “no muerto”)²⁸⁵. La pulsión, entendida como fuerza que arrastra hacia la muerte (la desintegración del “yo”), se queda enganchada en un objeto alrededor del cual circula *ad aeternum*. El objeto en cuestión es un sustituto (suplente, doble) que viene a reemplazar un

²⁸³ ŽIZEK, Slavoj, DALY, Glyn, *Conversations with Žizek*, Polity Press, Reino Unido, Cambridge y Blackwell Publishing, Reino Unido, Oxford, 2004 p. 3-7

²⁸⁴ ŽIZEK, Slavoj, *The Fragile Absolute Or, Why Is the Christian Legacy Worth Fighting For?* Verso, EEUU, Nueva York, Reino Unido, Londres, 2001 (publicado por primera vez en 2000) p. 30-31

²⁸⁵ ŽIZEK, Slavoj, *The Fragile Absolute*. Op. Cit, p 26

objeto perdido (petit a), el objeto de deseo por antonomasia, porque sería el que hipotéticamente completaría al sujeto (cancelaría el vacío, por así decir). El deseo nunca se ve satisfecho, porque realmente no hay objeto capaz de compensar esa ausencia, pero la pulsión sí, dado que consiste en sí misma en repetir un circuito sin que el objetivo final sea el alcanzar el objeto.

Según Lacan, la sublimación artística consiste en desplazar un objeto de tal modo que se hace patente el vacío (la ausencia, el abismo). Es decir: si la realidad para el sujeto es un tejido de significación en la que los elementos (objetos, personas, instituciones, etcétera) están ordenados de manera coherente, la sublimación creativa consiste en disponer un objeto en un “lugar” que no le corresponde, según las reglas que rigen su idea de mundo. El objeto artístico es “*el objeto elevado a la categoría de La Cosa*”²⁸⁶, aquél que se sitúa en el espacio abismal, que es igualmente el lugar de lo sagrado, el misterio profundo del que surge todo lo que conocemos. Por tanto, ese objeto da cuenta de ese “roto” en el tejido de la realidad, por lo cual la visión de mundo del sujeto, su imagen construida de la realidad, se disuelve: toma conciencia de que es un constructo. Por ese motivo, se puede considerar que para Lacan, el efecto de la sublimación artística es un encuentro con lo Real: con esa dimensión no simbolizable que es el puro vacío. El encuentro con lo Real es traumático: es el que inicia los ciclos repetitivos descritos en la pulsión de muerte.

Recordemos que para Kelley, la experiencia de lo sublime significa que “*tu visión de mundo se disolvía (...)*”²⁸⁷, lo cual, fundamentalmente coincide con lo que para Lacan es el encuentro con lo Real (que puede darse a través de lo sublime en el arte, como acabamos de ver). Por otro lado, cabe destacar que para Kelley, el arte, en un sentido muy básico, es un mecanismo de defensa ante la muerte. En sus propias palabras:

*Estoy proponiendo que el arte fundamentalmente aborda la muerte. Trata sobre la re-presentación, utilizando la realización de un doble como defensa ante el miedo a la muerte.*²⁸⁸

Sobre el mismo tema se extiende el artista en cuanto a su visión del origen de la escultura:

²⁸⁶ Idem

²⁸⁷ Ver p. 147

²⁸⁸ KELLEY, Mike, *From the Sublime to the Uncanny: Mike Kelley in Conversation with Thomas Mc Evilly*, 1992. Texto incluido en KELLEY, Mike, *Foul Perfection*. Op. Cit
Op. Cit. 60

*No queriendo aceptar la noción de sí mismo como ser material con un período de vida limitado, “el hombre” tuvo que representarse de forma eterna, simbólicamente, en materiales más permanentes que la carne.*²⁸⁹

En todo caso, para Kelley, la estructura básica que define el arte cuenta con los mismos elementos que la matriz de Lacan: una ausencia (vacío, abismo), un objeto que trata de compensarlo (sustituto, *doppelgänger*, que da cuenta de un objeto “perdido”) y el deseo o lóbido como fuerza dinámica del sistema. En palabras del artista:

*Las inspiraciones de Dalí (“masturbación, exhibicionismo, crimen, amor”) y el factor de motivación básica para el surrealismo, el deseo, apuntan hacia la ausencia como el epicentro del arte. (...) Al contrario que en el arte entendido como suplente o representante del arquetipo, (que debe existir, en algún lugar), el objeto de arte es una especie de fetiche, un reemplazo de algo real que falta o que está perdido.*²⁹⁰

De esta cita podemos inferir que Kelley se refiere a dos concepciones de arte: una en la que se concibe como un representante del arquetipo, y otra (a partir del surrealismo), en la que da respuesta a una ausencia. Con respecto a ésta, el artista afirma:

*Quizás esta ausencia (o vacío) insaciable representa nuestra pérdida de fe en lo esencial. Nos encontramos ahora frente a ídolos que son las cáscaras vacías de los clichés muertos, para sentir el cosquilleo de la creencia infantil. En ello encontramos un placer sublime.*²⁹¹

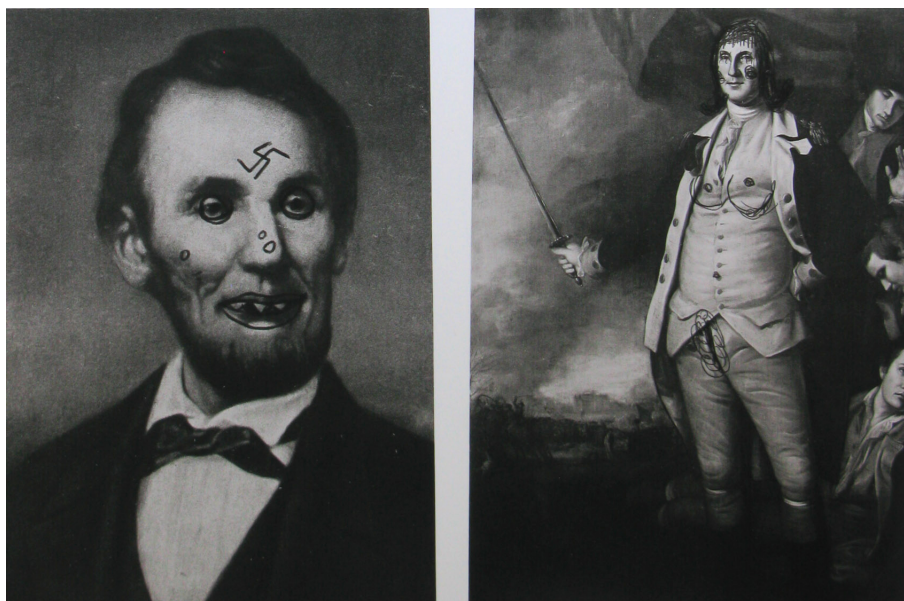
Por lo tanto, podemos considerar la concepción del arte de Kelley como una consecuencia de su posición materialista. Previo al giro materialista del arte, éste podía considerarse como un “representante” del ideal, de lo esencial (proveniente de algún lugar ajeno, objetivo, perfecto...). En nueva concepción, sólo está la realidad psíquica del sujeto (no hay dioses ni entidad alguna que defina los cánones), compuesta por el tejido de la significación y su punto de fuga, el vacío. Por ello, lo sublime se convierte en un fenómeno intrapsíquico, de pérdida de realidad de la realidad (de encuentro con lo Real), y siniestro (de retorno de lo reprimido: la conciencia del obstinado vacío y la crueldad cruda del deseo).

²⁸⁹ KELLEY, Mike, *Playing with Dead Things: On the Uncanny*. (1993) Texto recogido en: KELLEY, Mike, *Foul Perfection*. *Op. cit.* p. 88

²⁹⁰ *Ibidem* p. 84

²⁹¹ *Ibidem* p. 95

3.5. El retorno del pasado



“Reconstructed History”: The Father of Our Country, 1989, y With Malice towards None; with Charity for All, 1989

Pese a que no hay constancia de que Kelley se refiriese a su concepto de la historia como materialista, su manera de contemplarla coincide completamente con la del materialismo histórico de Walter Benjamin (1892-1940). Por este motivo, nos acercaremos a algunos planteamientos del filósofo alemán con respecto a la historia, y comprobaremos su correspondencia con la visión que el artista plasma tanto en sus textos críticos como en su obra. Por último, estableceremos el paralelismo existente entre la forma en la que Kelley comprende la historia (a través del materialismo histórico) y la memoria (según las teorías psicoanalíticas referidas en la sección anterior).

3.5.1. Estética, política e historia

La coincidencia entre el pensamiento de Benjamin y el de Kelley con respecto al concepto de la historia no es de extrañar si tenemos en cuenta la cercanía de su visión política de la estética. Como señalan sobre Benjamin César Rendueles y Ana Useros en “Encontrarse en una ciudad”²⁹² (2012),

“Su campo de investigación es la vida simbólica de las sociedades capitalistas (...)”

Y poco más tarde:

²⁹² USEROS, Ana, RENDUELES, César, *Encontrarse en una ciudad. Los escritos políticos de Walter Benjamin*. 2012. Incluido en BENJAMIN, Walter, *Escritos políticos*, Op. Cit. p. 7-30

*Su objetivo no era crear un nuevo canon estético más democrático sino utilizar esos elementos como puertas traseras que le permitieran acceder a la subjetividad de nuestra época.*²⁹³

El objetivo de las exploraciones artísticas de Kelley podría describirse del mismo modo: investigar la *vida simbólica* de la sociedad a la que pertenece, utilizando la *puerta trasera*. Este es el motivo por el que el artista elige trabajar con objetos y lenguajes de la cultura popular: es la información visual que conforma el entorno del sujeto contemporáneo, en ella se expresan, generan, y transmiten las significaciones y valores de esta sociedad. Sin embargo, es una forma de comunicación invisible, que no se analiza²⁹⁴. Conviene señalar que, pese a que hoy en día es muy común ver objetos de consumo masivo en galerías de arte y museos, no lo fue hasta que figuras como Haim Steinbach, Jeff Koons o Kelley comenzaron a utilizarlas en los años 80. La diferencia entre Kelley y sus coetáneos consiste en que para él, estos elementos no son meras superficies o mercancías, sino que materializan los deseos, jerarquías y costumbres, en gran medida, inconscientes, que caracterizan la subjetividad contemporánea.

Benjamin ya era consciente de que había una imagen de la historia no contada contenida en los objetos, no en aquellos que formaban parte de los museos, y que se considerarían representativos, sino en otros: en los que están al margen, los que pertenecen a territorios indefinidos e invisibles. Por ello, casi veinte años antes del nacimiento del propio Mike Kelley, publicó "Eduard Fuchs, coleccionista e historiador"²⁹⁵, 1937, un ensayo en el que ensalzaba la figura del alemán precisamente por los objetos que le interesaban y lo que éstos significaban para el concepto de historia, o dicho con mayor precisión: lo que Fuchs como historiador comprendió a través de su faceta de coleccionista de producciones culturales ignoradas:

*(...) Y aquí fue el coleccionista quien enseñó al teórico a captar muchas cosas a las que su época le cerraba el camino. En efecto, él era el coleccionista que había ido a dar a terrenos limítrofes (la caricatura, la pornografía) en los que los esquemas de la historia tradicional del arte siempre fracasan, más tarde o más temprano. En este sentido, hay que indicar ante todo que Fuchs rompió por completo con la concepción clasicista del arte, cuya huella es aún perceptible en Marx. Los conceptos sobre los que la burguesía había desarrollado esta concreta concepción del arte no cuentan para Fuchs: ni la bella apariencia, ni la armonía, ni la aspiración a la unidad de lo múltiple.*²⁹⁶

²⁹³ Ibídem p. 9

²⁹⁴ KELLEY, Mike (vídeo), *Mike Kelley: "Day Is Done"*, art21. Op. Cit.

²⁹⁵ BENJAMIN, Walter, *Eduard Fuchs, coleccionista e historiador*, (*Eduard Fuchs, der Sammler und der Historiker*, 1937). Incluido en BENJAMIN, Walter, *Escritos políticos*, Op. Cit. p. 113

²⁹⁶ Ibídem 131

Según esta visión, la historia del arte es una colección de objetos “en su fastuoso vestido de domingo”²⁹⁷, es decir, que muestran una imagen que responde a los ideales estéticos de la época (Benjamin se refiere en esta cita a los parámetros del clasicismo de Winckelmann o Goethe). Sin embargo, en los objetos comunes, en las artes populares y vulgares, en los productos infra-culturales sobre los cuales no ha actuado la maquinaria de la ideología hegemónica, hay otra imagen de la sociedad, una que no ha sido moldeada según los discursos dominantes.

Este es precisamente el interés que tiene la estética para el historiador y para el revolucionario. Al primero, le permite conocer tanto la auto-narración épica de una sociedad, como las grietas de la misma: todas aquellas imágenes que amenazan esta historia como discurso oficial. El segundo, comprende que la forma de las cosas, su realidad tangible y material, no es neutra: ha sido modelada por relaciones de poder. Por tanto, en un sentido opuesto, modificar la estética con fines emancipatorios es un acto revolucionario. Es por ello que Terry Eagleton afirmaba que la posición revolucionaria de Benjamin era estética²⁹⁸. Por el mismo motivo, podríamos decir que la estética de Kelley es revolucionaria.

3.5.2. El materialismo histórico

Para Benjamin, la historia no es una recolección objetiva de hechos y eventos, sino que ha sido construida para que prevalezcan unas determinadas ideas del mundo que favorecen a quienes ostentan el poder:

*(...) con quién empatiza, propiamente hablando, el historiógrafo del historicismo. La respuesta suena, indefectible: empatiza con el vencedor. Pero los cada vez poderosos son los herederos de los que siempre han vencido. La empatía con los vencedores siempre beneficia por consiguiente a los cada vez poderosos.*²⁹⁹

Esta ficción tendenciosa narra el hipotético avance de la sociedad y la cultura hacia un horizonte de progreso, lo que aporta al sujeto una experiencia de la realidad estable y comprensible:

*Benjamin creía que la corriente de discursos dominantes genera en nuestra vida una falsa ilusión de continuidad. Nos atraviesa un entramado de mitos que nos transmiten la sensación de estar sumidos en una experiencia completa y saturada. El más importante de ellos es la idea de progreso histórico (...)*³⁰⁰

²⁹⁷ Ibídem p. 162

²⁹⁸ USEROS, Ana, RENDUELES, César, *Encontrarse en una ciudad*. Op. Cit. p. 8

²⁹⁹ BENJAMIN, Walter, *Sobre el concepto de historia* (Tesis VII). Incluido en BENJAMIN, Walter, *Escritos políticos*, Op. Cit. p. 171

³⁰⁰ USEROS, Ana, RENDUELES, César, *Encontrarse en una ciudad*. Op. Cit. p. 14

Por lo tanto, la perspectiva de Benjamin sobre la historia comprende una faceta política (la historia como producto de relaciones de poder dentro de una sociedad determinada) y otra que podríamos considerar psicológica (relativa a la forma en la que el sujeto experimenta su realidad como parte de un flujo continuo de la historia, lo que afecta a su sentido de la identidad y, por tanto, a su conducta).

Al torrente de la narrativa dominante, Benjamin opone la resistencia “mesiánica” del materialismo histórico. Para el filósofo, la historia incómoda, aquella que compromete la versión oficial, la que pone en peligro la sensación de continuidad y la seguridad que aporta la narrativa del progreso, ha sido excluida, marginada, ignorada. Sin embargo, esta historia persiste cristalizada, en objetos, en junturas simbólicas, en las costuras que aseguran la continuidad del tejido histórico, esperando ser rescatadas por el historiógrafo materialista. Por tanto, la labor de éste será la de recuperar la historia oprimida sin caer de nuevo en los mismos errores: sin crear nuevas narraciones hegemónicas y sin construir otras teorías de la historia basadas en la sistematicidad (que, significaría, una vez más, forzar un andamiaje teórico sobre una realidad que lo excede). Con este fin, utiliza la idea de constelación. Así expone Rendueles el significado de la misma:

Se trata de una articulación inmanente de imágenes y conceptos que produce una forma de conocimiento no teoretiforme. Es una especie mecanismo dialéctico que genera flashes de iluminación cognitiva. Estos haces de relaciones conceptuales no aspiran a ninguna estabilidad más allá de una cristalización puntual. Es una tercera vía entre el atomismo empirista y la totalización idealista basada en un tipo de unidad relacional que no subsume los elementos de los que está compuesta en una narración inconsútil.³⁰¹

Por tanto, la idea de constelación equivale a iluminar momentáneamente una red de asociaciones entre elementos (imágenes y palabras) que no hallarían esta conexión siguiendo lógicas sistémicas tradicionales.

El materialismo histórico es, por tanto, un modo de reaccionar ante la “barbarie de la cultura”. La cultura en sí misma es una máquina de homogeneización, que genera una realidad coherente que apuntala las relaciones de poder establecidas. La historia es el instrumento que utiliza la cultura para legitimarse. Como afirma Benjamin:

³⁰¹ Conferencia C. Rendueles ofrecida en con motivo de la exposición que, bajo el título de Walter Benjamin. Constelaciones, se inauguró en el Círculo de Bellas Artes en noviembre del año 2010. Esta conferencia está recogida en: BARJA DE QUIROGA, Juan, RENDUELES, César (Eds), *Mundo Escrito. 13 Derivas desde Walter Benjamin*. Ed. Círculo de Bellas Artes. 2013

*No hay documento de cultura que no lo sea al tiempo de barbarie. Y como él mismo no está libre de barbarie, tampoco lo está el proceso de transmisión en el cual ha pasado desde el uno al otro. Por eso el materialista histórico se distancia de ella en la medida en que es posible hacerlo. Y considera como su tarea cepillar la historia a contrapelo.*³⁰²

Como veremos a continuación, la obra artística de Kelley y sus textos críticos efectúan precisamente este “cepillado a contrapelo”, en el que la historia se ve liberada y “resucitan los muertos”.

3.5.3. La historia del arte según Mike Kelley

Kelley escribió numerosos textos en los que trató específicamente el tema de la historia del arte. Podemos afirmar que su motivación para hacerlo es que, en ella, observa la barbarie cultural a la que aludía Benjamin. Así lo expresa con claridad en las siguientes líneas:

*Me horroriza la versión opresiva e institucionalizada de la historia del arte dominante hoy en día- aquella que comienza con la escuela de pintores de Nueva York y progresa a lo largo de la ruta estándar de estrellas del arte e “ismos” hasta el estado actual de la cultura de museo. Cuando observo cómo las historias del arte revisionistas académicas actuales abordan períodos que me son familiares, me siento consternado por la elección de las figuras consideradas dignas de representarlos. La mayoría de los artistas que me influenciaron a mí están ausentes de estos registros. La escritura de la historia se convierte en un deber para el artista en este punto.*³⁰³

Como expusimos ampliamente en la sección “La memoria y el magma del deseo”, el artista fue testigo de cómo su trabajo y sus motivaciones se vieron malinterpretadas a causa de los prejuicios imperantes, y debía temer que fuese esa versión de su contribución la única que quedase reflejada en publicaciones (lo que causaría que su visión se disolviese en el pasado una vez él ya no estuviese). Por ello, tomó la resolución de hacerse con las riendas de la situación y escribir él mismo su propia historia³⁰⁴.

³⁰² BENJAMIN, Walter, *Sobre el concepto de historia* (Tesis VII). Incluido en BENJAMIN, Walter, *Escritos políticos*. Op. Cit. p. 172

³⁰³ KELLEY, Mike, *Artist/ Critic?* (On the writings of John Miller) (2002) Incluido en: KELLEY, MIKE: *Foul Perfection*. Op. Cit. p.223

³⁰⁴ “Si tú no escribes tu propia historia, otro lo hará por ti, y esa “historia” obedecerá a sus propósitos.” Citado anteriormente en la p. 44

La injusta posición de poder de los intérpretes “oficiales” del arte fue una preocupación constante de Kelley, ya que sólo ellos parecen tener legitimidad cultural para delimitar la realidad artística. Esto excluye notablemente a los propios artistas del estudio y análisis del arte, y, por tanto, de la construcción de la historia del arte (en la cual sólo se reflejará la visión de los mediadores y no de los productores). La desautorización de la perspectiva del artista es producto de una serie de creencias sin base alguna, como Kelley se encarga de aclarar en su magnífico texto “Artist/Critic?” (on the writings of John Miller), 2002. Se refiere de este modo a la presunta incapacidad verbal del artista:

También parece haber un prejuicio en contra de aquellos artistas que tratan de hablar con voz propia. La dualidad de ocupaciones se mira con menosprecio. No se puede ser maestro en dos campos, motivo por el cual al artista- crítico se le retrata como un amateur; y si resulta que uno es buen escritor, la presunción inmediata es que debe ser un mal artista.³⁰⁵

Asimismo, se refiere a la supuestamente dañina falta de objetividad del artista en sus juicios del arte:

Por supuesto, hay una larga tradición de escritos de artistas. (...) Pero estos escritos son sospechosos porque sus autores son a la vez sujeto y objeto del discurso crítico, por lo cual, sin lugar a dudas, sus juicios deben estar sesgados. (...) Debido a que los críticos trabajan fuera del sistema, se supone que tienen el tipo de distancia necesaria para poseer una visión crítica imparcial. Pero esto obviamente es una falacia; críticos no están más fuera del sistema que los artistas. Sus análisis del arte contemporáneo están coloreados por su lealtad a modelos previos de la historia del arte u otros sesgos que comparten culturalmente con el artista.³⁰⁶

Estas creencias populares que señala Kelley (el mito de la objetividad del experto, el del artista analfabeto movido por raptos místicos e incapaz de expresarse, etcétera) son características de una sociedad postindustrial, en la que la división de trabajo es la norma y en la que se supone que la excelencia en cada disciplina se alcanza manteniéndose estrictamente en cada área de competencia, alienados en una creciente hiper-especialización. Sin embargo, a lo que contribuye esta mentalidad es al empobrecimiento de la experiencia vital de los miembros de nuestra sociedad, y a su efectiva desactivación política. Como afirma el propio Benjamin:

³⁰⁵ KELLEY, Mike, Artist/ Critic? (On the writings of John Miller) (2002) Incluido en: KELLEY, MIKE: Foul Perfection. Op. Cit. p. 221

³⁰⁶ Idem

*(...) la producción intelectual no puede ser políticamente útil hasta que se supere la separación de las distintas esferas de competencia a las cuales debe su orden, según el punto de vista burgués; más exactamente, estas barreras de competencia, que fueron creadas para separar cada una de las fuerzas productivas, deberían ser derribadas por las mismas, actuando todas ellas en concierto.*³⁰⁷

Por otro lado, la contribución de los artistas a la formación del discurso (y por tanto, a la construcción de la historia) resulta fundamental en una época como la presente, caracterizada aún por la ausencia de categorías críticas, ya que los intérpretes legítimos del arte han sido incapaces de proveerlas, como expusimos en la sección “Introducción”³⁰⁸. Kelley achacaba el punto muerto del discurso a varios factores históricos. Bajo su punto de vista³⁰⁹, se puede localizar la base de la producción del discurso artístico en Nueva York, dado que en ella existen los fondos para financiarlo (a través de revistas y periódicos de gran tirada) porque es la ciudad donde se mueve el mayor volumen de negocio a nivel mundial. A principios de los años 80, los críticos neoyorquinos, que habían sido educados en los arquetipos del modernismo, se vieron en la situación de tener que juzgar la obra de las jóvenes generaciones, que plagaban las galerías. Las nuevas piezas eran producto de la experiencia de estos artistas, que habían crecido plenamente integrados en la sociedad de masas. Los críticos carecían de categorías con las que juzgar estas obras, pero se veían forzados a analizarlas porque había un mercado para ellas, por lo que siguieron aplicando las categorías de los años 50 y 60, refiriéndose a todo el arte que integrase elementos de la sociedad de consumo como “neo-pop”. Esto supuso, según Kelley, el fin del discurso artístico.

Dado que el conocimiento del arte de los artistas se basa en su praxis y no en sistemas abstractos y consensuados (cuya validez es perecedera, como señala Kelley), resulta lógico pensar que su contribución es fundamental para el discurso. Su “subjetividad” y su falta de reverencia ante las narrativas dominantes (como los dictados por los criterios de autoridad) no son, como se alega, debilidades de su capacidad de análisis, sino fortalezas, al menos, desde el punto de vista de la historiografía materialista. Asimismo, es la creatividad y el conocimiento del medio lo que les permite aportar interpretaciones novedosas, múltiples y transversales.

En cuanto a los “hallazgos” de la historia oprimida que Kelley rescata, cabe destacar el caso de Paul Thek, artista prácticamente olvidado antes de la publicación del texto “Death and

³⁰⁷ BENJAMIN, WALTER; *The Author as Producer*. From B. WALTER; *Understanding Brecht*. Verso, UK, London; USA, New York. 1998. p. 95

³⁰⁸ Ver sección 1.2.3. La imposibilidad crítica y el Fin de la Historia p. 15

³⁰⁹ KELLEY, Mike y FIALKA, Gerry (Entrevista), *Artists and Authors in Dialogue*. Op. Cit. 1h3min –1h15min

Transfiguration” (on Paul Thek), 1992. Fue este ensayo de Kelley el que reavivó el interés por su figura, hasta el punto de ser un factor desencadenante de su primera gran retrospectiva en 1995-1996 (Róterdam, Berlín, Zurich, Barcelona y Marsella), como apunta Harald Falckenberg³¹⁰. En Thek, Kelley encontraría lo que sería para Benjamin uno de aquellos sujetos históricos que ofrecen la posibilidad de que emerja el pasado oprimido. Así se puede leer en el citado texto:

*Uno tiene la sensación de que la historia del arte ha malinterpretado intencionadamente – o ha excluido completamente- a Thek.*³¹¹

*Todos estos artistas (Thek, Lucas Samaras, Tetsumi Kudo, Ed Kienholz, Yayoi Kusama, Peter Saul y otros) se aproximaron demasiado a la pila de basura que fue la contracultura de los sesenta (sic), siendo esta la verdadera razón de su exclusión de la historia del arte y el motivo por el que se los etiqueta como aberrantes.*³¹²

*El problema de América con Thek es un reflejo del problema de nuestra cultura con los sesenta en su conjunto.*³¹³

*La historia del arte contemporánea está espeluznantemente en línea con la ideología Reagan/Bush.*³¹⁴

Efectivamente, Kelley declara abiertamente que, en su opinión, Thek ha sido excluido de la historia por no concordar con un discurso político del que participa la historia del arte contemporánea. Realiza asimismo un análisis en términos parecidos en su apasionada defensa de la figura de Dalí, cuestionada por un artículo del New York Times³¹⁵, en este caso, en el curso de una entrevista:

Ese artículo en el New York Times sólo sirve para continuar esta visión de la historia del arte orientada desde Nueva York para la que el surrealismo concluyó en 1939. Así que el hecho de que Dalí continuase, de que fuera uno de los primeros artistas que emplearon abiertamente la cultura popular, que jugaron con ella, nunca se menciona. (...). Esa es la prerrogativa de Nueva York. Tienes que borrar a Dalí para convertir a Koons en una estrella. (...) Frenar la carrera de Dalí en 1939 para así considerarlo un surrealista

³¹⁰ FALCKENBERG, Harald, *Mike Kelley. 99.9998% Remaining*. Op. Cit. p. 14

³¹¹ KELLEY, Mike, *Death and Transfiguration (on Paul Thek)* (1992), Incluido en KELLEY, MIKE: *Foul Perfection*. Op. cit. p. 140.

³¹² Íbidem p. 141.

³¹³ Ídem.

³¹⁴ Ídem.

³¹⁵ RIDING, Alan. *Unmasking a Surreal Egoist*. The New York Times, Arts. Publicado el 28 de Septiembre de 2004

*freudiano es escapar al hecho de que la cultura pop ya estaba en pleno funcionamiento en los cuarenta. (...). Tienen que eliminar este trabajo temprano para crear a los artistas que el mundo del arte neoyorquino no fue capaz de reconocer hasta los jodidos ochenta (sic). Dalí es un genio, y para borrar ese genio, hay que encajarlo a la fuerza en una línea de tiempo histórica que suscriba los criterios sobre la historia del arte del MOMA, lo cual es pura mierda (sic) y está basado en coleccionistas, adquisiciones y dinero (...) Sin Dalí no habría Jeff Koons, y sin Dalí no habría Warhol.*³¹⁶

La visión de la historia de Kelley también queda plasmada en su libro “Interviews, Conversations and Chit-Chat (1986-2004)”, 2005 (“Entrevistas, conversaciones y cháchara”). En esta ocasión, es Kelley quien ejerce de entrevistador en doce ocasiones, conversando con distintos artistas, como John Waters, Larry Clark, AA Bronson o Kim Gordon. Pese a las restricciones del formato (las entrevistas están sujetas a limitaciones temáticas y de extensión), Kelley consigue tocar algunas facetas específicas de los entrevistados, aspectos que hacen concreta la contribución de estos personajes a la historia. Kelley se refiere a este tema del siguiente modo, en la conversación que mantiene con John C. Welchman recogida al comienzo del libro³¹⁷:

La idea de historia es generalmente una abstracción, se trata de tomar algo muy complejo e individuado (...) y transformarlo en un estándar. ¿Cuál es la idea estándar de esta complejidad... cuando, por supuesto, sólo resulta interesante si puedes oír las peculiaridades de la voz individual? La abstracción es interesante al nivel de la idea, y un gran pensador te puede cautivar haciendo generalizaciones y tratando conceptos amplios. Pero también hay algo fascinante en esta individuación, en su especificidad. (...) Esta es la clase de beneficio que te puede aportar la entrevista. Este tipo de información que no crees que sea importante revela muchas cosas que han sido reprimidas culturalmente o que forman parte del inconsciente cultural (...)

En la misma entrevista, Kelley se refiere a uno de los intereses que le ocupaban en aquel momento, y que es también revelador para este estudio. Se refiere a los autores desconocidos de los productos de la cultura de masas. Por ejemplo, se refiere a los autores de “Pan & Scan”³¹⁸, que son quienes re-graban las películas rodadas para cine para ajustarlas al formato de la televisión. Es una labor complicada, porque se pierde algo así como un tercio de la información, y realmente sólo en los círculos profesionales se conoce de la existencia de estos autores

³¹⁶ KELLEY, Mike y FIALKA, Gerry (Entrevista), *Artists and Authors in Dialogue*. Op. Cit. Min. 35:00

³¹⁷ KELLEY, Mike; WELCHMAN, John C., *Qualities, Being Hidden: John C. Welchman Interviews Mike Kelley about Interviewing*, 2005. Entrevista incluida en KELLEY, Mike, *Interviews, Conversations and Chit-Chat (1986-2004)*, JRP Ringier & Les Presses du Réel, Suiza, Zurich, Francia, Dijon, 2005. p. 16

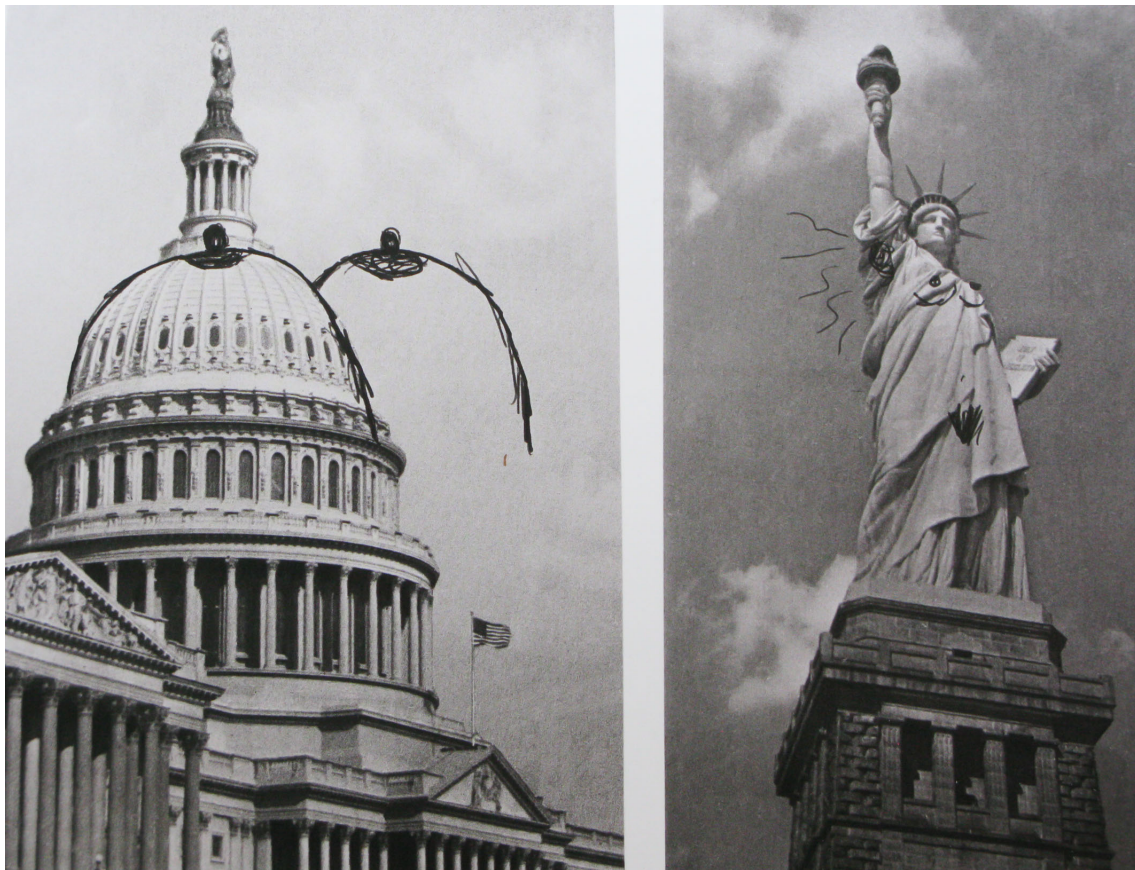
³¹⁸ *Ibidem* p. 34

anónimos y de su actividad. Se refiere a su interés en los “autores invisibles” del siguiente modo:

*Me estoy interesando mucho por nociones de autoría relativas a formas que no se piensa en general que tengan autor... que son básicamente invisibles.*³¹⁹

Kelley hace estas reflexiones cuando Welchman le pregunta si está pensando en volver a desarrollar un ensayo largo como el que escribió para la exposición “The Uncanny” (1993 y 2004) al que nos hemos referido anteriormente: *Playing with Dead Things: On the Uncanny*. (1993). Desgraciadamente, Kelley no llegó a completar ningún texto sobre los autores invisibles de la cultura de masas, pero dejó el camino abierto para estas reflexiones.

3.5.4. Materialismo histórico en la obra de Kelley



“Reconstructed History”: Capitol Building (1989) y “The Gateway to Freedom” (1989)

Podemos afirmar, por tanto, que Kelley contemplaba la historia del arte como una narrativa que afianza el poder de los poderosos y que margina, elimina, oprime, todo aquello que la ponga en

³¹⁹ KELLEY, Mike; WELCHMAN, John C., *Qualities, Being Hidden: John C. Welchman Interviews Mike Kelley about Interviewing*, 2005. Op. Cit. p. 33

peligro. No obstante, cabe destacar que esta perspectiva del artista no se ceñía únicamente a la historia del arte, y que no sólo queda plasmada en sus textos críticos, sino también en su obra.

Ejemplo de ello es su obra “Reconstructed History”, 1990 (“Historia Reconstruida”), una colección de fotografías e ilustraciones de figuras icónicas de la historia americana que el artista había extraído de libros de texto adquiridos en mercadillos. Dibujó sobre estos motivos toda clase de pintadas irreverentes, desde signos de carácter político (como esvásticas), hasta obscenidades variadas y referencias escatológicas. Kelley publicó un libro de artista con este material, y lo acompañó de un texto que resulta muy esclarecedor (“Introduction to *Reconstructed History*”, 1990)³²⁰. Adopta en él, una vez más, una voz que no es la suya: podría describirse como la voz de un psicólogo o sociólogo americano patriota que analiza la iconoclasia de los jóvenes, presuntos autores de los “vergonzosos” dibujos. Sin embargo, como suele ser su costumbre, esta voz vehicula algunas de sus propias opiniones y reflexiones.

De este modo, expone que las pintadas son el modo en el que la historia reprimida sale a la superficie. Las imágenes que contienen los libros de texto (en sentido literal y figurado) son idealizaciones, que transmiten una idea del pasado gloriosa y noble, reprimiendo las realidades que pondrían en cuestión tal narrativa (*el asesinato, la guerra, la lucha de poder, el deseo de riqueza*³²¹, etcétera). Para el artista, el proceso mediante el cual las imágenes se idealizan y se convierten en heroicas es uno de sustracción: se separa al representado de todo lo relativo al cuerpo y al deseo, es decir, de todo lo físico³²². Por ello, para que las imágenes dejen de ser referentes culturales, ejemplares y heroicas, es necesario reinscribir al representado en el cuerpo: de ahí las alusiones al sexo y a las funciones corporales. Darle materialidad y concreción a la idealización histórica es, por tanto, un acto estético y político. No obstante, el psicólogo-sociólogo autor (ficticio) del texto opina que, pese a que resulten chocantes, estos pequeños actos de vandalismo de la juventud hay que tomarlos como ejercicios escolásticos³²³. Muestran su lucha por aceptar los beneficios de la idealización (que nos evita tener que asumir la realidad de nuestra propia mortalidad), pero a través de estos ejercicios, aprenden la lección, el orden, y si bien hoy son los reprimidos, mañana serán los represores³²⁴.

³²⁰ KELLEY, Mike, *Introduction to Reconstructed History* (1990) Texto recogido en KELLEY, Mike, *Minor Histories*, Op. Cit. p.28

³²¹ *Ibidem* p. 30

³²² ver *Idem*

³²³ *Ibidem* p. 31

³²⁴ KELLEY, Mike, *Introduction to Reconstructed History* (1990) Texto recogido en KELLEY, Mike, *Minor Histories*, Op. Cit. p. 31

Asimismo, cabe destacar una faceta de “Mobile Homestead”, 2013, que mencionamos anteriormente que sería analizada en esta sección³²⁵, dado que es un claro ejemplo de su resistencia ante las narrativas épicas de la historia. Nos referimos a la parada en Greenfield Village de la sección móvil de “Mobile Homestead” en su ruta por Detroit. Kelley explica que era su intención que el frontispicio de su casa paterna (que podría representar un hogar anónimo cualquiera) mantuviese una “relación parasítica”³²⁶ con respecto al complejo museístico creado por Ford en honor a las grandes figuras de la historia americana. En concreto, Greenfield Village es un parque temático al aire libre, situado a las afueras del Henry Ford Museum (que alberga fundamentalmente maquinaria e instrumental tecnológico), que replica las casas y laboratorios de “grandes hombres” como Thomas Edison y los hermanos Wright. A propósito de su motivación de esta maniobra, Kelley comenta:

*La sección móvil de la casa pretende ser un comentario irónico sobre esta clase de nociones grandiosas de la historia: es la casa de “un hombre cualquiera”, asociada a Greenfield Village simplemente por proximidad cuando esté en el parking (donde, cuando tenga la oportunidad, espero aparcarla y dejarla allí todo el tiempo que me sea posible legalmente).*³²⁷

Queda claro que, al igual que Benjamin, Kelley se resiste a la idea de que la existencia histórica del hombre de a pie desaparezca, y sólo representen a una época unos pocos “héroes” y “hombres notables” (según los criterios del progreso). Esta misma idea subyacía a “Proposal for the Decoration of an Island of Conference Rooms (with Copy Room) for an Advertising Agency Designed by Frank Ghery”³²⁸ (1990), el proyecto no realizado para la decoración de un espacio de oficinas real, en el que Kelley pretendía situar en primer plano las “narrativas periféricas” de la oficina, las historias menores que hablan del mundo de los trabajadores.

3.5.5. La historia y la memoria

En la exposición “Mike Kelley, Franz West”³²⁹, 1999, Kelley presentó dos obras: “Categorical Imperative” (“Imperativo Categórico”) y “Morgue”, que consistían respectivamente en una instalación y un grupo de collages. Ambas obras se construyeron a partir de materiales que el artista llevaba años acumulando en su estudio, sin que hubiese encontrado nunca un uso para ellos. Kelley afirma:

³²⁵ Ver p. 123

³²⁶ KELLEY, Mike, *The Mobile Homestead* en Whitney Biennial 2012, editado por SUSSMAN, Elisabeth y SANDERS, Jay, The Whitney Museum of American Art, EEUU, Nueva York, 2012. Op. Cit p.154

³²⁷ Idem

³²⁸ Ver p. 39

³²⁹ Hôtel Empain, Bruselas, Bélgica, comisariada por Catherine Bastide

*Pensé que este ejercicio me obligaría a enfrentarme a mis propias ideas preconcebidas con respecto al arte.*³³⁰

Por tanto, Kelley sospecha de la autenticidad de sus propias decisiones artísticas al comprobar que, a lo largo de los años, siempre se había decantado por unos materiales y marginado otros. Esto le indica que él mismo se acerca a su praxis con prejuicios. Este es un proyecto de carácter histórico, en el que el artista se enfrenta a los “materiales oprimidos” de su propia producción. Por ello, en el texto que acompaña a la exposición³³¹ explica el proceso de pensamiento y las distintas opciones que baraja para construir las obras. Finalmente, se decide por presentarlos como archivos, evitando composiciones que favoreciesen una lectura más formalista de las obras, y tratando de propiciar interpretaciones históricas. Con la misma intención, idea unos textos sonoros a modo de audio-guías que le den al visitante aún más datos que lo ayuden a localizar históricamente los materiales elegidos (que no llegó a terminar, y substituyó por una fallida performance improvisada). Sobre estas piezas escribe:

*(...) entender esta acumulación de objetos como “evidencias psicológicas” podría interpretarse, políticamente, como una adhesión a la importancia de una teoría de las historias menores que se oponga a la Gran Historia – idea que suscribo completamente.*³³²

La posición del materialismo histórico no es un factor menor o anecdótico en la obra de Kelley. Es el punto de vista desde el cual contempla la Gran Historia y la historia del arte, pero, como acabamos de exponer, también es la perspectiva desde la que examina su propia producción artística, y finalmente, su “historia personal”, su biografía: la memoria.

En la anterior sección (“Materialismo histórico en la obra de Kelley”) nos referimos a algunos ejemplos de obras en los que el artista hace patente su posición con respecto a la Gran Historia. Pero también se puede considerar que todos sus trabajos relativos a la memoria han sido producidos desde esa misma perspectiva. Kelley afirma, en conversación con James Lingwood:

³³⁰ KELLEY, Mike, *A Minor History: Categorical Imperative and Morgue* (1999) . Texto recogido en: KELLEY, Mike, *Minor Histories*. Op. Cit 140

³³¹ Ibídem 138

³³² Ibídem 142

*La biografía es, para mí, al igual que la historia, otra forma de ficción, pero una que trata de crear una semblanza de verdad y que, de alguna manera, es siempre política.*³³³

De hecho, la historia y la memoria pueden considerarse como el mismo fenómeno, o como dos facetas del mismo fenómeno. Ambas son la base de la identidad del sujeto. Son el relato que le aporta una sensación de continuidad temporal, dotada de un sentido narrativo. Informan al sujeto de quién es, de dónde pertenece, y de cuál debe ser, en consecuencia, su conducta. Señalábamos con respecto al concepto de historia de Benjamin, que tiene una dimensión política y otra psicológica. Exactamente lo mismo es válido para la memoria: se construye de acuerdo con ciertas narrativas dominantes, que cumplen una función política, y constituye la experiencia temporal y el “ambiente emocional” del sujeto.

Como sugiere Kelley, historia y memoria son dos ficciones. Ambas construyen la imagen que el sujeto tiene de sí mismo, ya sea con respecto a las experiencias de su propia vida, como con respecto a los eventos determinantes de la sociedad, cultura o civilización a la que pertenece. En el caso de la memoria, según Freud, se *reprimirá* todo aquello que comprometa la idea de sí mismo del sujeto. Con respecto a la historia, se *oprimirá* todo aquello que comprometa el relato oficial, la narrativa dominante (equiparable a la “narrativa dominante” de uno mismo). Y naturalmente, son fenómenos interdependientes: las narrativas hegemónicas que constituyen la memoria (como por ejemplo, las que señala Kelley en cuanto al SMR y la Cultura de la Víctima) se corresponden con la versión de historia que impere en ese determinado momento, y viceversa.

Como materialista histórico, Kelley aboga por el retorno del pasado. Como hemos visto, a través de sus textos críticos, señala la versión oficial de la historia del arte que se está transmitiendo, denuncia su correspondencia con determinado ambiente político, y descubre su falta de adecuación con respecto a la realidad de ciertos períodos, algunos de los cuales él mismo experimentó de primera mano. Con respecto a la “Gran Historia”, explora cuáles son los mecanismos que la convierten en “honorable” y “ejemplar”, rescata la presencia borrada del hombre de a pie, e invoca las funciones corporales, los impulsos sexuales, la violencia y la muerte, partes de nuestra naturaleza y nuestra historia que “rondan la ciénaga de nuestro subsuelo cultural”, y que, no por ser ignoradas, desaparecen. La memoria es su exploración histórica más profunda y compleja. Su memoria es biográfica, social y cultural, y el retorno del

³³³ KELLEY, Mike, LINGWOOD, J, (Podcast): *A Conversation Between James Lingwood and Mike Kelley* (2010), fragmentos de la cual están incluidos en el podcast “Memory” (2010, prod. Francesca Panetta), ambos producidos por Artangel, Reino Unido

pasado supondrá, por ello, una anamnesis en las tres esferas (que, a su vez, es una sola). Su obsesión por “repetir el pasado” artísticamente podría considerarse patológica. La repetición del pasado “traumático” es, por definición, la pulsión de muerte: el sujeto queda atrapado en circuitos repetitivos en un estado no-vivo (zombi) debido a un hecho traumático. Sin embargo, desde el punto de vista del materialismo histórico, su retorno al pasado es el modo en el que florece el potencial creativo entumecido por las narrativas culturales. Kelley no era una víctima de su pasado. Era un crononauta cuya misión era liberar los territorios infinitos del pasado posible.

4. CONCLUSIONES

4. Conclusiones

En el apartado de “Objetivos de esta tesis”³³⁴, establecí como objetivo particular el realizar un estudio de las obras de Mike Kelley relativas al tema de la memoria. Este objetivo se hallaba enmarcado en otro de carácter más general: desarrollar un análisis en profundidad de la posición artística de Kelley con el fin de extraer claves que contribuyan al desarrollo del discurso, necesario para superar el actual periodo de crisis posthistórica. A continuación, expondré el modo en el que considero que el estudio realizado alcanza los objetivos marcados y las conclusiones que extraigo de las exploraciones filosóficas que se han desarrollado a lo largo de la tesis.

El primer capítulo (“Introducción”) contextualizó el trabajo de Kelley y expuso el marco general de la investigación. Partimos de la base de que el arte actual está en crisis, y que ésta merece atención porque entraña un grave peligro para la sociedad, pese a que en este momento histórico apenas se reconozca el verdadero valor del arte. Consideramos que éste estriba en que es un medio que permite realizar procesos de reconocimiento y análisis de nuestra realidad cultural y de nosotros mismos en el acto de conocerla, y hacerlo de forma compartida. Por tanto, es un medio ligado a los procesos de consciencia. Sin el arte, los seres humanos están abocados a la inmediatez de su experiencia vital, son incapaces de cultivar y sofisticar su perspectiva, y no perciben el mundo como una realidad mutable. Pierden, en definitiva, el modo *irrealis*, el espacio hipotético e imaginario. Se encuentran, entonces, atrapados en la literalidad de una existencia gris, a merced de quienes o de aquello que ostente el poder. Sin el arte, el sujeto es un esclavo de sus circunstancias, incapaz de reconocer su propia condición.

A lo largo del citado capítulo, se argumentó que la situación de crisis contemporánea se debe a un entramado de factores, entre los cuales destacamos las teorías posthistoricistas, como la del “Fin del Arte” de Arthur C. Danto. La instauración de esta clase de ideas ha tenido varios efectos perniciosos. La noción de que la historia del arte ha llegado a su fin debido a que ya no hay criterios que excluyan formas artísticas de su “linde” es, cuanto menos, equívoca. Hay tanta exclusión como en cualquier otra época, pero los criterios utilizados en estos procesos los imponen las elites artísticas obedeciendo los intereses que les parezcan oportunos: nadie está en condiciones de cuestionar sus opacas decisiones. El relativismo imperante, que va de la mano del posthistoricismo, provocará que la proposición de categorías claras se considere un

³³⁴ Ver p. 7

radicalismo, por lo cual se desactiva cualquier intento de arrojar luz sobre las oscuras estructuras del arte.

Como consecuencia de estos factores, no hay criterios y parámetros transparentes ni para comprender ni para evaluar el arte. Se siguen utilizando categorías modernistas para referirse a obras contemporáneas que nada tienen que ver con esos movimientos, salvo quizá en alguna semejanza formal. Se clasifica el arte por técnicas, de forma vaga y poco informativa como “nuevos medios”, “arte digital”, “performance”... mientras que todas las transformaciones del arte desde inicios del siglo XX han querido desbancar el “fetichismo de la presencia”, la consideración de la obra artística como un objeto que contemplar desde una distancia estética (lo cual hace que su clasificación por técnicas sea algo prácticamente irrelevante). La crítica de arte contemporánea parece, en general, poco interesada en proponer ideas y sistemas que revelen los mecanismos y motivaciones del arte hoy en día, y en demasiadas (y vergonzosas) ocasiones, sirve como instrumento para legitimar las operaciones de las elites. En esta situación, el arte se fusiona cada vez más con la industria del entretenimiento, ya que se rige por los mismos criterios que el resto de los bienes de consumo: complacer al público, afianzar su visión de mundo, para convertirse en un éxito capaz de reportar beneficios. Sencillamente expuesto: el arte complaciente no es arte, es cultura (forma parte de los consensos hegemónicos que modulan la realidad y los reafirma). En este panorama mercantilizado, en el que la obra de arte se convierte en un símbolo de estatus y en una rentable inversión económica, el arte pierde su función relativa a los procesos de consciencia, y carece, por consiguiente, de todo interés e influencia en la construcción del discurso e identidad social.

Ante esta situación, resulta necesario enfrentarse a la “ley del silencio”: desacreditar las ideas posthistoricistas mediante el retorno a un concepto (revisado) de la historia, y volver al discurso, es decir, a debatir qué es el arte, a dónde se dirige, y en qué consiste su calidad, superando la falacia de la permisividad universal (que posibilita, solapadamente, que el poder de decisión se concentre en manos de unos pocos). Esto supone tener que luchar contra algunos prejuicios profundamente arraigados. Impera la creencia de que a partir del comienzo de la postmodernidad, el arte no se puede clasificar. Tratar de repensar el orden de la historia del arte se equipara con un intento de retorno a la obsoleta, progresiva y “burguesa” idea de la misma. Por otro lado, intentar establecer criterios de calidad se contempla como un “atentado” a la libertad y autonomía del arte, como un ejercicio de arrogancia y como un acto anti-pluralista y anti-demócrata. Sin embargo, insistimos, toda esta supuesta libertad, democracia y pluralismo sólo son una coartada políticamente correcta que afianza el status quo. En esta tesis, se ha defendido que la historia no es un fenómeno retrógrado: es un marco de referencia, y por otro

lado, que el discurso no es la imposición arbitraria de unos criterios totalitarios, sino una herramienta para conocer la realidad.

El estudio de la obra y los escritos de Mike Kelley contribuye al necesario retorno al discurso y a la historia (el objetivo general de esta tesis) de tres modos que resumiremos a continuación. En primer lugar, nos obliga a repensar la clasificación heredada de la historia. En segundo lugar: comprender los avances y diferencias que introduce Kelley con respecto a artistas del pasado nos ayuda a definir de qué modo el arte contemporáneo muestra continuidad con corrientes que inician las vanguardias y en qué dirección está evolucionando (perspectiva que se opone a la visión del posthistoricismo, que presupone un corte en la evolución histórica). En tercer lugar, el complejo concepto de la historia- memoria que desarrolla Kelley nos aporta un modelo filosófico y poético para retornar a una noción de la historia distinta de la tradicional.

El primer punto (la reflexión sobre la idea heredada de la historia), nos sirve en este estudio para completar el capítulo introductorio, ya que define la perspectiva desde la cual se escribe esta tesis y ubica a Kelley en este contexto. Comprender la posición del artista, caracterizada por una concepción materialista de la estética, nos obliga a tomar un punto de vista desde el que sí podemos discernir órdenes y categorías en el supuesto periodo “incategorizable” de la postmodernidad. Si contemplamos las décadas comprendidas entre comienzos del siglo XX y nuestros días como una evolución hacia el materialismo, entendemos que existe una continuidad de objetivos, conceptos e inquietudes entre una serie de artistas, y, por tanto, desaparece esa especie de muro infranqueable que separa la modernidad de la postmodernidad (que marcaba el paso de los tiempos históricos a los posthistóricos). Desde esta perspectiva, que hace patente la evolución de ciertas ideas materialistas, comprendemos que la postmodernidad se escinde en dos ramas. La rama analítica continúa en la línea de las vanguardias en cuanto a cuestionar los parámetros que definen la realidad, pero sin establecer un nuevo “plano exterior abstracto” (la utopía modernista). La rama ahistórica, por otro lado, no guarda continuidad con los procesos iniciados por las vanguardias, toma el status quo como algo dado, y no le concierne la construcción del significado como fenómeno socio-cultural. Estas categorías nos permiten comenzar a pensar en la calidad del arte atendiendo a criterios como su pertinencia histórica (es decir, si la obra en cuestión consigue ampliar nuestra perspectiva y conocimiento de la manera en la que experimentamos la realidad en este momento histórico). Esta clase de valoraciones difieren del modo en el que se está evaluando en la actualidad, fundado en factores económicos y no artísticos (como por ejemplo, si es un producto demandado, si su difusión es óptima, si ha sido legitimada por los agentes oportunos, etcétera).

El segundo punto (relativo a la consideración de la postura de Kelley como avanzada dentro de la citada evolución hacia el materialismo) queda plasmada tanto en el capítulo segundo (“La memoria y el magma del deseo”) como en el tercero y final (“La perspectiva materialista de Kelley”). El segundo capítulo, en el que se analizan en profundidad las principales piezas en las que el artista trata el tema de la memoria, nos permite comprender cómo su novedosa concepción de la estética se concreta en una serie de decisiones artísticas que colocan su obra en una posición de vanguardia. El tercer capítulo trata específicamente su particular y pionera visión materialista del arte, que está recogida en sus extensos escritos y que también se puede observar en obras no mencionadas en el capítulo anterior.

El materialismo, en términos generales, supone un cambio de perspectiva en la comprensión de la realidad. El mundo ya no se entiende como una entidad cuyo orden está definido por un marco de referencia exterior preexistente, y conocerlo implica, entonces, que el hombre mismo forma parte de la realidad que trata de analizar³³⁵. Este giro se puede observar en la obra de Kelley de distintos modos. Uno de los más significativos es su elección de objetos, lenguajes y códigos de la cultura popular como materiales artísticos. Hoy en día, estos materiales son bastante comunes en las artes, pero Kelley fue uno de los primeros artistas que los utilizó, y el único que los escogió como portadores de significado. Con esta maniobra, consigue borrar ciertos dualismos instaurados en el arte, típicos de perspectivas tradicionales, como expongo a continuación.

La utilización de estos elementos hace que se desvanezca la separación entre “bellas artes” (nobles, elevadas) y cultura popular (baja, “irrelevante”), cuestionando así esta manera tradicional de comprender el arte. De este modo, trae la esfera de las artes, preocupada en el pasado por los arquetipos ideales y atemporales, al ámbito humano, para ocuparse de las condiciones de posibilidad, convirtiendo la labor del artista en la misma que la del filósofo moderno (según Zizek³³⁶). Esta característica la comparte con artistas de generaciones anteriores. Sin embargo, Kelley da un paso más allá porque él entiende que estos objetos contienen ciertos significados simbólicos, cuya construcción se puede analizar a través de su transformación artística. Para él, no son superficies vacías, sino exactamente lo contrario: son formas que materializan los valores simbólicos que se le atribuyen en esta sociedad, en estas circunstancias históricas concretas. Esto lo distingue, por ejemplo, de los artistas conceptuales. Éstos, como Kelley, partían a menudo de cuestionamientos epistemológicos, pero sin embargo caían en una lógica platónica (cuyo dualismo contraponemos a la perspectiva materialista) debido a que la importancia de la pieza recaía en la idea y no tanto en sus aspectos visuales. A

³³⁵ Ver p. 31

³³⁶ Ver p. 30

esta lógica, Kelley opone estrategias de yuxtaposición y proliferación (lo que resulta en su “estética maximalista”): no se trata de reducir hasta la esencia, sino de iluminar súbitamente redes complejas de relaciones poéticas. De este modo, Kelley consigue desdibujar, en la obra de arte, la separación entre la idea y su “visualidad”, dado que precisamente se ocupa de elegir elementos tangibles que están cargados de significado (como por ejemplo, la arquitectura o las actividades rituales). Por así decir, trabaja con ideas materializadas.

Otro aspecto fundamental que reafirma su posición de vanguardia con respecto a la tendencia del arte hacia el materialismo, es el uso especial que hace de su biografía, como se ha analizado ampliamente en el segundo capítulo, dedicado a la memoria. Esta es una de las características del trabajo de Kelley que más malentendidos ha generado. Influenciado por su educación conceptualista, él concebía el arte como medio para tratar cuestiones que atañen a la sociedad. Sin embargo, cae en la cuenta de que la tercera persona que emplea la voz de “lo social” es una voz abstracta inexistente. “Lo social” existe en concreto en la experiencia de cada uno de los miembros de esa sociedad. Explorar “lo social” desde un punto de vista supuestamente objetivo, como si uno pudiese salirse de la situación para observarla como “realmente” es, es una fantasía, bajo su punto de vista. El materialismo implica que uno mismo está incluido en la realidad que analiza, y esa es precisamente la postura que toma Kelley. Por ello, no realiza sus exploraciones artísticas desde un hipotético exterior, sino utilizando la primera persona, siendo protagonista de sus observaciones. Este es el motivo por el que en sus obras, especialmente en las referidas a su memoria, utiliza una primera persona compleja, que podríamos llamar “expandida”. Es una persona que he dividido en estética-vehículo, personal-biográfica, real-estructural para facilitar su comprensión (es simultáneamente todas ellas). Es ficticia y real, es personal y es social, etcétera. Es, en todo caso, una voz concreta que le permite localizar los fenómenos sociales “abstractos”, y sus experiencias personales (que tanto han llevado a confusión) son un componente más de la amalgama.

El tercer punto, relativo al complejo concepto de la historia- memoria que desarrolla Kelley, es, sin duda, el que más claves nos va a aportar para volver a la historia, metafóricamente. Cabe aclarar que retorno al que nos referimos nada tiene que ver con un intento de reinstaurar modelos progresivos (cuyo fracaso se hizo patente en las catastróficas guerras mundiales del siglo XX). Para Kelley, la historia y la memoria son dos facetas de un mismo fenómeno, siendo una su versión colectiva-social, y la otra, su versión individual-psicológica, respectivamente. La importancia de ambas es fundamental, ya que sobre ellas se funda nuestra identidad (como individuos y como sociedad), y, por consiguiente, de ella dependen nuestras decisiones y conducta. El artista considera que tanto la historia como la memoria son dos ficciones que se construyen para corresponder con una versión idealizada de lo que somos, cuyas condiciones las

dictan las narrativas dominantes en la sociedad en un momento histórico concreto (el *mythos* cultural). Kelley aboga por un retorno de la historia y de la memoria oprimida-reprimida, de aquellos eventos y sucesos que fueron excluidos por no concordar con esa imagen deseada.

En el segundo capítulo, “La memoria y el magma del deseo”, pudimos observar como en sus obras Kelley sigue varias estrategias para efectuar el retorno de la memoria “reprimida”, aquella que fue exiliada al inconsciente para preservar la imagen idealizada del yo y su narrativa épica y victimista. Estos procesos de anamnesia son, por una parte, un juego artístico que pretende evidenciar la moda, especialmente pertinaz en la América de los años 80, de utilizar el Síndrome de la Memoria Reprimida como patrón interpretativo de la motivación de cualquier persona (incluyendo, por supuesto la lectura de la obra artística como producto del trauma). No obstante, esta exploración del “yo” más allá de su versión idealizada lleva a Kelley a territorios más profundos. Le sirve para reflexionar sobre su ego artístico, es decir, sobre los fundamentos de su identidad como artista, que, al igual que su identidad personal, son el fruto de una serie de circunstancias históricas y relaciones de poder culturales (lo cual supone una visión del artista que está en las antípodas del arquetipo post-romántico aún vigente, caracterizado por su supuesta libertad, autonomía y genialidad). Estas reflexiones de corte social y estético aparecen en su obra imbricadas con su biografía “personal”. Los acontecimientos, arquitecturas y objetos de su propia vida también retornan siniestramente (según Freud)³³⁷, en último término, para expulsarlo en una obra como “The Mobile Homestead”, 2013, como si hubiese llegado al borde de su orden simbólico y más allá sólo estuviese el abismo centrípeto que crece en el centro de todas las cosas (lo cual supondría, según Lacan, un traumático encuentro con lo Real³³⁸).

En el tercer capítulo, “La perspectiva materialista de Kelley”, tratamos el concepto de historia que el artista hace patente tanto en sus escritos como en algunas de sus piezas. Su perspectiva está en completa consonancia con el materialismo histórico de Walter Benjamin³³⁹. Se refiere particularmente a la historia del arte como una narrativa que responde a ciertos intereses elitistas e influida por un determinado entorno político. Invoca el retorno de figuras oprimidas como Thek, Fahlström o Dalí, y subraya el fundamental papel del artista a la hora de escribir tanto la crítica como la historia. El silencio forzoso del artista, alimentado por una serie de creencias y prejuicios sin base, únicamente beneficia a aquellos a quienes les interesa que se conserven intactas las estructuras y reparto de poder actual en el arte. En las piezas analizadas en esta sección, defiende la importancia de las “historias menores”, reclamando, por ejemplo, la experiencia del hombre de a pie, quien, eclipsado por los hombres “ilustres”, prácticamente ha

³³⁷ Ver p. 153

³³⁸ Ver p. 161

³³⁹ Ver p. 165

sido eliminado de la Gran Historia³⁴⁰. En obras como “Categorical Imperative”, 1999, se hace patente el paralelismo que traza Kelley entre la historia y la memoria: al igual que existe la versión oficial de la historia para la sociedad, existe la “Gran Historia” de nosotros mismos (el relato que nos contamos sobre quienes somos, y que percibimos como auténtico y genuino), y de ella, igualmente, quedan excluidas partes de nosotros que esperan a ser rescatadas de la “barbarie” (utilizando terminología de Benjamin³⁴¹) de nuestra propia narrativa oficial.

Por lo tanto, la posición de Kelley supone una alternativa al posthistoricismo porque su modo de concebir la estética y de producir arte es profundamente histórico. Por así decir, Kelley nos aporta el andamiaje conceptual para desacreditar las ideas posthistoricistas y para defender un retorno a la historia en el arte. La manera en la que Kelley efectúa este retorno es haciendo que la historia regrese (en el sentido del materialismo histórico). Inicia procesos deconstructivos que desvelan sucesivamente las narrativas hegemónicas que modelan la realidad en la que estamos inmersos. Contempla el pasado y el presente en los objetos ignorados, en aquellos en los márgenes y los restos de la cultura, “resucitando a las víctimas” de nuestra ideología, nuestra moral y nuestros complejos educativos...

Estamos refiriéndonos a un proceso que afecta, por así decir, a tres niveles de la historia: a la del arte, a la “social” o Gran Historia, y a la individual o memoria. Estas son tres áreas de conocimiento tradicionalmente estudiadas por disciplinas distintas: Historia, Historia del Arte y psicología (también podrían añadirse la filosofía, la sociología, etcétera). Uno de los aportes más significativos y fascinantes de Kelley es que consigue que estas esferas coincidan. Esto sucede porque no se dedica a realizar reflexiones parciales sobre aspectos reducidos de una disciplina u otra. Lo que realiza es un cambio de perspectiva (materialista) sobre la realidad. La importancia de esta posición estriba en que desde ella, el sujeto comprende que es un ser histórico (producto, en gran medida de sus circunstancias), y consecuentemente, que no está aislado de la sociedad: “lo social” es él mismo. Este tipo de perspectivas son fundamentales para desarrollar procesos emancipatorios. Si el sujeto (o artista) se siente un ente escindido de la sociedad, si no comprende la intersección entre lo social y lo “personal”, ignora su responsabilidad y también su capacidad de decisión y acción sobre las condiciones de su existencia. El trabajo de Kelley nos lleva a enfrentarnos a que nuestra historia-memoria se construye como una narrativa, cuyas condiciones las dicta nuestra realidad cultural. Identificar los patrones que siguen estos relatos arroja luz sobre los beneficiarios del status quo (estamos, por tanto, hablando de una cuestión política). Esto genera la posibilidad de iniciar procesos de cambio frente a la pasividad que supone su ignorancia.

³⁴⁰ Ver p. 174

³⁴¹ Ver p. 166

No obstante, la pregunta que se plantea es : ¿qué hay más allá de las narrativas de nosotros mismos? Nos encontraremos en este punto en un territorio abismal, misterioso, dominado por el deseo y todos los instintos y pulsiones que la civilización trata de organizar y racionalizar. Si bien este “encuentro con lo Real” resulta pavoroso, al desestabilizar todas las sólidas estructuras de nuestra realidad, es el único modo de comenzar a liberarnos de la fantasía del orden y de enfrentarnos a una imagen más compleja de lo que somos.

En Junio de 2010, un año y medio antes de su suicidio, Kelley matuvo una conversación con John C. Welchman y Jim Shaw que fue recogida en “On the Beyond”³⁴², publicación a la que nos hemos referido en varias ocasiones. El libro acaba con las siguientes palabras de Kelley:

*Ahora mismo, mi objetivo principal es dejar acabado todo lo que me sea posible antes de morirme. Tengo notas para cientos de proyectos, y sé que jamás podré abordar siquiera una proporción pequeña de estas ideas en el transcurso de mi vida.*³⁴³

El artista nos dejó en enero de 2012. Una vida fue muy poco para dotar de cuerpo a su visión, y también demasiado, más de lo que pudo soportar en un momento dado. Quizá fuese su permanente enfrentamiento con la materialidad de la existencia, su negativa a esconderse en nuestras múltiples fantasías de seguridad y pertenencia, el mirar sin protección al abismo que finalmente obtuvo en él su reflejo especular. Si el deseo es lo que incendia la germinación poética en la obra de Kelley, la muerte, que es la otra constante de su trabajo (y su reverso) es lo que le aporta su profundidad silenciosa de fosa oceánica.

No obstante, Kelley “*se representó a si mismo en materiales más permanentes que la carne*”³⁴⁴. Si hay una forma de inmortalidad accesible al ser humano, ésta se halla en el arte. El bellísimo, excitante y conmovedor legado de este artista está vivo como un virus que infecta el presente. Y el pasado...

³⁴² KELLEY, Mike; SHAW, Jim; WELCHMAN, John C.: *On the Beyond* . Editado por Cristina Bechtler. Springer Vienna Architecture, Austria, Viena. 2011

³⁴³ Ibídem p. 108

³⁴⁴ Ver p. 162

5. CONCLUSIONES EN INGLÉS

5. Conclusions

In the section dedicated to define the "Goals of This Thesis,"¹ I established as a particular goal to conduct a study of the works of Mike Kelley that revolve around the subject of memory. This objective was part of a more general one: to develop an in-depth analysis of Kelley's artistic position in order to find keys that contribute to the development of discourse, which is necessary to overcome the current period of post-historical crisis. Following, I will discuss the way in which I consider the study has reached these objectives and the conclusions I draw from the philosophical explorations that have been developed throughout the dissertation.

The first chapter ("Introduction") contextualized Kelley's work and outlined the general framework of the investigation. We assume that art is currently in crisis, and that this phenomenon deserves attention because it poses a serious danger to society. However, this threat is broadly overlooked, as in this historical period the true scope of art is underestimated. In our view, the importance of art is based on the fact that it is a medium that propitiates the recognition and analysis of our cultural reality. At the same time, it allows us to perceive ourselves in the act of knowing, and provides a platform to develop these processes on a shared basis. Therefore, we can consider it a medium linked to consciousness processes. Without art, human beings are doomed to the immediacy of their life-experience, they become unable to sophisticate their perspective, and lose their capacity to perceive the world as a mutable reality. The absence of art ultimately means the vanishing of the *irrealis* mode, the space of the imaginary and the hypothetical. Hence, human beings become trapped in the greyness of a literal existence, at the mercy of those (or that) in power. Without art, the subject is a slave to his circumstances, unable to recognize his own condition.

Throughout the first chapter, we argued that the contemporary crisis is due to an interplay of factors, of which we highlighted certain posthistoricist theories, such as the "End of Art" of Arthur C. Danto. The implementation of this kind of ideas has had several negative effects. We have established the inaccuracy of the notion that the history of art has come to an end in absence of exclusive categories. There is as much exclusion as in any other historical moment, but the criteria used in those processes are chosen by the artistic elites following the interests they deem appropriate: nobody is in a position to discuss their opaque decisions. The prevailing relativism, which goes hand in hand with posthistoricism, causes that the proposition of

¹ Ver p. 7

exclusive categories is considered a form of radicalism, and therefore, any attempt to shed light on the obscure structures of art is defused.

As a result of these factors, there are no transparent criteria and parameters either to understand or to evaluate art. Modernist categories are still applied to contemporary works that are totally unrelated to those movements, except perhaps in some formal similarity. Artistic expressions are classified according to their technique, in vague and uninformative manners, such as "new media", "digital art", or "performance", regardless of the fact that the goal of all the transformations of art since the early twentieth century was to oust the "fetishism of the presence", the consideration of the artwork as an object to be contemplated from an aesthetic distance (which makes a technical classification practically irrelevant). Contemporary art criticism generally seems uninterested in proposing ideas and systems that reveal the mechanisms and motivations of art nowadays, and in too many (shameful) cases, it serves as a tool to legitimize the operations of the elites. In this situation, art increasingly merges with the entertainment industry, following the same criteria as any other commodity: to please the public, to strengthen its worldview, to become a success able to yield profits. To state it clearly: if art is complacent it is not art, it is culture (it is part of the hegemonic consensus that modulate reality and it reaffirms them). In this commodified landscape, in which the artwork becomes a symbol of status and a profitable economic investment, art loses its function in connection to the processes of consciousness, and therefore, lacks all interest and influence in the construction of social discourse and identity.

In this situation, it becomes necessary to rebel against the "law of silence": to discredit posthistoricist ideas by returning to a revised concept history, and to recuperate discourse. This implies the resuming of the discussion about art, its direction, its functions, and its quality, leaving behind the fallacy of universal permissiveness (which conceals the concentration of all the power to decide in the hands of a few). This means having to fight some deeply rooted prejudices. An example of the latter would be the prevailing belief that art cannot be classified since the beginning of postmodernism. To reconsider the inherited timeline of art is interpreted as an attempt to return to an outdated, progressive and "bourgeois" idea of history. On the other hand, to try to establish quality standards is seen as an "attack" on the freedom and autonomy of art, as an exercise in arrogance and as an anti-pluralist and anti-democratic act. However, we insist that all this supposed freedom, democracy and pluralism are just a politically correct excuses that reinforce the status quo. In this thesis, we have argued that history is not a retrograde phenomenon but a frame of reference, and secondly, that discourse is not the arbitrary imposition of totalitarian criteria, but a tool for understanding reality.

The study of the work and writings of Mike Kelley contributes to the necessary return to discourse and history (the general goal of this thesis) in three ways that are summarized below. Firstly, it forces us to rethink the inherited version of history. Secondly: to understand the advances and differences that Kelley introduces in comparison with the artists of the past helps us both to define how contemporary art shows continuity with ideas initiated by the avant-garde, and to reflect upon the direction it is taking. This perspective clearly contradicts the idea of post-history, which presupposes the arrestment of historical evolution. Thirdly, the complex concept of history- memory Kelley develops gives us a philosophical and poetic model to return to a notion of history that differs from the traditional.

The first point (the reflection upon the inherited vision of history) completes the introductory chapter of this study by defining the perspective from which this thesis is written and by locating Kelley in this context. To understand the artist's position, characterized by a materialist conception of aesthetics, requires us to take a standpoint from which categories can be discerned in the supposedly "uncategorizable" period of postmodernism. If we take the decades between the early twentieth century and the present day as an evolution toward materialism, we perceive a continuity of objectives, concepts and concerns among a number of artists, and therefore, the impenetrable wall that separates modernism from postmodernism (which marked the passage from historic to posthistoric times) disappears. From this perspective, we understand that postmodernism splits into two branches. The analytic branch continues in line with the avant-garde in terms of questioning the parameters that define reality, but without establishing a new "abstract outer plane" (the modernist utopia). The ahistorical branch, on the other hand, shows no continuity with those processes, it takes the status quo as a given, and it is not concerned with the construction of meaning as socio-cultural phenomenon. These categories allow us to start considering the quality of art in terms of its historical relevance: this is, whether the work in question expands our perspective and understanding of the way we experience reality at this historical moment or not. Such valuations differ from the present method of judging art, which is based on economic (instead of artistic) factors, for instance, if it is a demanded product, if its distribution is optimal, if it has been legitimized by the appropriate agents, etcetera.

The second point (the consideration of Kelley's position as advanced within this evolution toward materialism) is treated both in the second chapter ("Memory and the Magma of Desire") and in the third – and final ("Kelley's Materialist Perspective"). The second chapter, which analyzes in depth his main works around the subject of memory, allows us to understand how his original conception of aesthetics is expressed in a series of artistic decisions that put his oeuvre in a leading position. The third chapter deals specifically with his pioneering materialist

view of art, which is reflected in his extensive writings and also in works that were not mentioned in the previous chapter.

Materialism, in general terms, is a change of perspective in the understanding of reality. The world is no longer perceived as an entity whose order is defined by a pre-existing external framework, and, thus, to know it implies that man himself is included in the reality that he is analyzing³⁴⁶. This shift can be observed in Kelley's work in different manners. One of the most significant is his use of objects, languages and codes extracted from the popular culture as artistic materials. Today, these materials are fairly common in the arts, but Kelley was one of the first artists who utilized them, and the only one who chose them as carriers of meaning. With this maneuver, he dissolves certain dualisms that are characteristic of traditional ways of understanding art, as I explain below.

The use of these elements makes the separation between the noble, high, "fine arts" and the low, "irrelevant", popular culture fade, thus questioning this schism. Therefore, he brings the sphere of the arts, which in the past dealt with ideals and timeless archetypes, to a human level. Art now explores the conditions of possibility, thus coinciding the labour of the artist with that of the modern philosopher (according to Žižek³⁴⁷). Kelley shares this feature with artists from previous generations. However, he goes a step further because he understands that these objects contain certain symbolic meanings, whose construction can be analyzed through their artistic transformation. In his view, they are not empty surfaces, but exactly the opposite: they are forms that embody the symbolic values that are attributed to them in this society, in this specific historical circumstances. This distinguishes Kelley from conceptual artists, for instance. Their starting point was often a series of epistemological questionings (as in Kelley's case), but they fell into a Platonic logic (whose dualism we oppose to the materialist perspective) because the importance of the artwork rested on the idea rather than on its visual aspects. In reaction to this mindset, Kelley develops strategies of juxtaposition and proliferation that result in his "maximalist aesthetic". His goal is not to reduce to the essence, but to illuminate complex networks of poetic relationships. Thus, Kelley blurs the gap between the idea and its "visual" manifestation in the artwork by choosing tangible elements that are loaded with meaning (such as architecture or ritual activities). He works with "materialized ideas", so to speak.

Another fundamental aspect that reaffirms his leading position (in this tendency toward materialism) is the special use he makes of his own biography, as has been broadly discussed in

³⁴⁶ Ver p. 31

³⁴⁷ Ver p. 30

the second chapter, dedicated to the memory. This characteristic of his work has generated many misunderstandings. Due to the influence of his Conceptualist education, he conceived art as a means to deal with social issues. However, he realizes that the third person that uses the voice of "the social" is a nonexistent, abstract voice. "The social" exists in concrete on the experience of each of the members of that society. From his point of view, to explore "the social" from a supposedly objective view, as if one could stand out of the situation to observe it as it "really" is, is a fantasy. Materialism implies that oneself is included in the reality analyzed, and that is precisely the position that Kelley takes. Therefore, he does not conduct his explorations from a hypothetical outside, but in first person, as a protagonist of his own observations. For this reason, in his works, especially in those regarding his memory, he uses a complex voice, which we might refer to as "expanded first person". I have divided it into three categories to facilitate its understanding: aesthetic-vehicle, personal-biographical, real-structural. However, it is simultaneously all of them: it is fictional and real, it is personal and social, and so forth. In any case, it is a concrete voice that allows him to locate "abstract" social phenomena, and his personal experiences are one of the components of amalgam (therefore, his work cannot be considered as merely biographical or related to personal expression).

The third point, referred to the complex concept of memory- history that Kelley develops, will undoubtedly provide us with more keys for our metaphorical return to history. The latter has nothing to do with an attempt to restore progressive models (whose failure became evident in the catastrophic world wars of the twentieth century). For Kelley, history and memory are two facets of the same phenomenon. One is its collective-social version, and the other, its individual-psychological version, respectively. The importance of both is critical because our identity (as individuals and as a society) is based on them, and therefore our decisions and behavior depend on them. The artist believes that both history and memory are two fictions that are constructed in order to correspond to an idealized version of who we are. The terms of this image are dictated by the dominant narratives in society in a particular historical moment (the cultural *mythos*). Kelley advocates a return of oppressed- repressed history and memory, of those events that were excluded because they jeopardized that desired image.

In the second chapter, "Memory and the Magma of Desire", we observe Kelley follows different strategies in his works to propitiate the return of the "repressed" memories, that were exiled to the unconscious to preserve the idealized image of self and its epic narrative. These processes of anamnesis, are, on the one hand, an artistic game designed to point out the fashion of using Repressed Memory Syndrome as a pattern to interpret the motivation of any person (including the reading of the artwork as a product of trauma). This tendency was especially persistent in the America of the 80s. However, this exploration of the "ego" beyond its idealized version

takes Kelley to deeper territories. It leads him to reflect on his artistic “ego”, that is, on the foundations of his identity as an artist. The latter, like his personal identity, is, to a large extent, a consequence of a series of historical circumstances and cultural power relationships. This offers us a vision the artist contrary the post-romantic archetype still in force, characterized by its supposed freedom, autonomy and genius. These social and aesthetic reflections appear in his work interwoven with his "personal" biography. The events, architectures and objects of his own life also return ominously (according to Freud³⁴⁸), ultimately, to expel him in "The Mobile Homestead", 2013. In this work, it is as if he had reached the edge of his symbolic order and he were facing the centripetal abyss that grows in the center of all things (which would could be described as a traumatic encounter with the Real, in Lacan's terms³⁴⁹).

In the third chapter, "Kelley's Materialist Perspective," we discussed the concept of history that the artist makes develops both in his writings and in some of its works. His perspective coincides with Walter Benjamin's historical materialism. It refers to the history of art as a narrative that responds to the interests of certain elites and influenced by a particular political environment. He invokes the return of oppressed figures like Thek, Fahlström or Dall, and underlines the fundamental role of the artist in the writing of both history and art criticism. The silence forced upon the artist, based on a series of baseless beliefs and prejudices, only benefits those who want to preserve intact the current structures and distribution of power in art. In the pieces analyzed in this section, Kelley defends the importance of "minor histories", claiming, for example, the experience of the man on the street, who has been virtually eliminated from the Great History³⁵⁰ overshadowed by the "illustrious" men. In works like "Categorical Imperative"³⁵¹, 1999, the parallel that Kelley draws between history and memory becomes clear: just as there is an official version of history for society, there is the "Great History" of ourselves (the story we tell ourselves about who we are, that we perceive as real and genuine). From that history, those parts which were ignored are waiting to be rescued from the "barbarism" (using Benjamin's terminology³⁵²) of our own official narrative.

Therefore, Kelley's position poses an alternative to posthistoricism because the way in which he conceives and produces art is profoundly historical. He provides us with the conceptual scaffolding to discredit posthistoricist theories and to defend a return to the history of art. Kelley returns to history making history return (in the sense defined by historical materialism). He

³⁴⁸ Ver p. 153

³⁴⁹ Ver p. 161

³⁵⁰ Ver p. 165

³⁵¹ Ver p. 174

³⁵² Ver p. 166

initiates deconstructive processes that disclose the hegemonic narratives that shape the reality in which we are immersed. He contemplates the past and present in those objects that have been ignored, those on the margins and the remains of culture, "resurrecting the victims" of our ideology, our morals and our educational complexes ...

We are talking about a process that affects three levels of history, so to speak: the history of art, the "social" or Great History, and the individual history or memory. These are three areas of knowledge traditionally studied by different disciplines: history, art history and psychology (we could also add philosophy, sociology, etcetera). One of Kelley's most significant and exciting contributions is to make these areas coincide. This is only possible because he is not developing partial reflections on reduced areas of a given discipline. He changes the perspective from which to contemplate reality. This position is extremely important because it allows the subject to understand himself as a historical being (deeply influenced by his circumstances) and, consequently, that he is not isolated from society: "the social" is himself. Such perspectives are the basis of emancipatory processes. If the subject (or artist) perceives himself as an entity which is separated from society, if he does not understand the intersection between the social and "personal", he ignores his responsibility and capacity to decide and act upon the conditions of his existence. Kelley's confronts us with the fact that our history-memory is constructed as a narrative, whose terms are dictated by our cultural reality. To identify the patterns that these stories follow sheds light on the beneficiaries of the status quo (we are therefore tackling a political issue). This creates the possibility to start processes of change, in contrast to the passivity resulting from their ignorance.

Nevertheless, the question that arises is: what lies beyond our self-narratives? We find ourselves at this point in a dismal, mysterious territory, dominated by desire and all the instincts and impulses that civilization tries to organize and rationalize. While this "encounter with the Real" is terrifying, as it destabilizes the structures on which the solidity of our reality depends, it is the only way to begin to free ourselves from the fantasy of order and face a more complex version of what we are.

In June 2010, a year and a half before his suicide, Kelley held a conversation with John C. Welchman and Jim Shaw that was published under the title "On the Beyond"³⁵³. We have referred to this publication on several occasions. The book ends with the following words, uttered by Kelley:

³⁵³ KELLEY, Mike; SHAW, Jim; WELCHMAN, John C.: *On the Beyond*. Editado por Cristina Bechtler. Springer Vienna Architecture, Austria, Viena. 2011

*Right now my primary goal is to get as much done as possible before I die. I have notes for thousands of projects, and I know I will never be able to address even a small proportion of these ideas in my lifetime.*³⁵⁴

The artist left us in January 2012. A life was too short to materialize his vision, and too much, more than he could bear at any given time. Perhaps it was his constant confrontation with the materiality of existence, his refusal to hide in the very human fantasies of security and belonging, his insistent unprotected gaze into the abyss, that finally found in him its mirror image. If desire is the poetic germination of Kelley's work, death, which is the other constant in his oeuvre (and its reverse) is what gives it the silent depth of an ocean pit.

Nevertheless, Kelley represented himself “*in materials more permanent than flesh*”³⁵⁵. If there is such thing as a form of immortality accessible to human beings, it must be found in art. The beautiful, exciting and moving legacy of this artist lives as a virus that infects the present. And the past ...

³⁵⁴ Ibidem p. 108

³⁵⁵ Ver p. 162

6. RESUMEN

MEMORIA EN EL TRABAJO DE MIKE KELLEY

Síntesis

El objetivo particular de mi tesis es realizar un estudio de las obras de Mike Kelley relativas al tema de la memoria. Este objetivo se enmarca en otro de carácter más general. Debido a la situación de crisis del arte actual, es necesario volver a establecer un discurso crítico que permita discernir y favorecer al arte que cumpla una función de análisis y crítica de nuestra realidad cultural. Mike Kelley nos aporta una perspectiva materialista sobre el arte que nos permite establecer categorías en el actual panorama de indiferenciación, que es, en gran medida una consecuencia de las ideas posthistoricistas postmodernas. Por tanto, Kelley nos permite retornar a la historia, pero a una concepción materialista de la misma. La historia y la memoria, según Kelley, son dos ficciones sobre las que se funda nuestra identidad social y colectiva. El retorno del pasado oprimido-reprimido nos mostrará una imagen de lo que somos más allá de nuestras fantasías racionales e idealizadas.

Introducción

Las ideas que recojo a continuación contextualizan el trabajo de Kelley y que exponen el marco general de esta investigación.

La situación actual de crisis en el arte contemporáneo es consecuencia de determinadas circunstancias históricas, entre las que destaca la aceptación de ideas como la del “Fin del Arte”, proclamado por Arthur C. Danto. Para este autor, “nada puede excluirse del linde de la historia”: no puede rechazarse ningún tipo de arte atendiendo a criterios definidos (como los del modernismo), lo que genera un arte más libre que nunca. Este planteamiento teórico no se corresponde con la realidad de la situación, en la que existe tanta exclusión como en cualquier otro momento histórico. No obstante, esta clase de ideas han impedido que se desarrolle un discurso sólido, y han causado que los parámetros utilizados para juzgar el arte no tengan que ser transparentes y explícitos. Esto posibilita que ciertas elites se hagan con todo el poder de decisión, sin que exista un discurso con el que rebatirlas. De este modo, el sistema capitalista se implanta sin resistencia crítica y bajo la coartada de argumentos relativistas y políticamente correctos.

Esto causa que, como observamos en el contexto contemporáneo, cualquier arte pueda adquirir legitimidad: obra de todas clases y calidades coexiste indiferenciada (en términos críticos, sí diferenciada en términos mercantiles). Por ello, para el público general, resulta una amalgama críptica e indescifrable, por lo que pierde relevancia en cuanto a la formación de discurso social.

Esta situación es crítica y debe combatirse: debe promoverse el arte de calidad, ya que tiene una función vital para los seres humanos: nos permite analizar y comprender nuestra realidad como un constructo, lo que abre la posibilidad de la generación de nuevas realidades. Salir de esta crisis pasa, por tanto, por establecer unas pautas discursivas.

Ubicar a Kelley en este panorama posthistórico y defender su posición como una de interés, requiere precisamente establecer algunos parámetros. Por ello, expongo razonadamente que el arte, en la historia reciente (a partir de las vanguardias), ha efectuado un giro hacia el materialismo, que se corresponde con el mismo movimiento que está teniendo lugar en todas las disciplinas (la ciencia, la filosofía, etcétera). El materialismo en el arte supone una serie de cambios, de los cuales el más crucial es que las condiciones y factores que lo definen no van a provenir de un marco exterior, y que su actividad va a centrarse en el estudio de las condiciones de posibilidad del hombre y del propio arte. La posición de Kelley supone un paso más allá en esta dirección por su modo particular de entender el materialismo, que estudio en el cuerpo de la tesis.

Memoria en el trabajo de Mike Kelley

Elijo el tema de la memoria en Kelley fundamentalmente por dos motivos. Es un tema vital porque es la condición de posibilidad que estudia con mayor profundidad: para Kelley, el modo en el que se construye nuestra memoria biográfica responde a una estructura *a priori*, sigue un patrón cultural, pese a que nosotros la experimentemos como una recolección objetiva de los hechos de nuestra vida. El segundo motivo es que, para Kelley, existe un paralelismo entre la historia y la memoria: ambas son dos ficciones que se construyen atendiendo a una imagen que se quiere satisfacer. Aunque el mecanismo que rige a ambas es el mismo, el artista se centra en la exploración artística de la memoria, pese a que en algunas piezas y ensayos trate específicamente el de la historia. El estudio de la historia-memoria es fundamental para nosotros, como sujetos y como miembros de esta cultura en particular, como veremos en las conclusiones.

Las obras de Kelley despliegan el concepto de memoria para generar un territorio muy complejo. La lógica que sigue el artista en sus exploraciones podría describirse como bisociativa (consiste en la yuxtaposición de niveles de ideas que no resultarán en una síntesis racional) y esquizofrénica en el sentido que plantean G. Deleuze y F. Guattari en “El Antiedipo”: múltiple, proliferante, y que genera relaciones poéticas (con recursos como la paronomasia, metonimia...).

Para Kelley, la narrativa fundamental o *mythos* cultural que sirve como patrón para construir nuestra memoria es la de la víctima: ordenamos los acontecimientos de nuestras vidas de modo que podamos contemplarnos a nosotros mismos como víctimas, ya que este es nuestro deseo inconsciente colectivo. Por ello, el “Síndrome de la Memoria Reprimida” es la epítome de esta narrativa cultural fundadora. Se trata de una pseudo-teoría psicológica que establece que cuando uno ha sufrido un trauma, lo reprime inconscientemente. Esto permite que cualquiera pueda considerarse víctima, aunque no tenga recuerdos ni pruebas de haber sufrido abusos. La fe cultural en el SMR fue tal que llegó a modificarse por su causa el marco legal de EEUU.

Estos son los puntos de partida de la obra de Kelley relativa a la memoria como condición de posibilidad: la “cultura de la víctima” y el SMR. Decide afrontar estos temas porque sus obras se estaban interpretando a la luz del abuso sin que esa fuese su motivación. La unanimidad de esa lectura apunta hacia un patrón cultural que decide investigar. Así sucedió a partir de “More Love Hours Than can Ever be Repaid” (1987), un tapiz compuesto de muñecos, que crítica y público entendió como referencia a un supuesto abuso sexual infantil, que el propio artista habría sufrido. Desde ese punto, inicia un viaje en el que explora el tema desde diversos flancos. Cabe destacar que su estudio es de carácter social (estudia cómo se construye la memoria en esta sociedad), pero para él, la voz de “lo social” es la voz de una tercera persona abstracta. Como materialista, Kelley busca localizar lo abstracto. Por ello, utiliza su propia memoria: su biografía, como versión concreta de “lo social”.

En el cuerpo de la tesis, realizo un recorrido por sus principales obras relativas a la memoria. Las agrupo bajo el título “Las Arquitecturas de Abuso. Kelley utiliza la arquitectura como material artístico, porque es un elemento tangible que está cargado de significado simbólico. Por ejemplo, “Educational Complex” (1995), constituye una versión en negativo de las arquitecturas utópicas. Mientras que éstas simbolizan la fantasía modernista de un futuro idealizado y tecnológico, Kelley presenta una maqueta arquitectónica que simboliza la fantasía contemporánea de un pasado disfuncional. Ésta reúne todos los edificios donde tuvo lugar su propia educación, aunque muchas partes aparecen como bloques en blanco. Son zonas que no recuerda, lo cual, según el SMR, significa que deberían ser interpretadas como escenarios de abusos. “Sublevel” (1998), representa los sótanos de CalArts, institución en la que estudió. Una pequeña maqueta de esta obra se escondía bajo “Educational Complex”. Esta estructura se convierte en la intersección simbólica de varios elementos. Genera un paralelismo entre estos sótanos y los del colegio de preescolar McMartin, donde tuvo lugar, presuntamente, el caso de abusos sexuales-satánicos que más conmocionó a la opinión pública americana. Las estructuras subterráneas simbolizan, para Kelley, el inconsciente: un lugar turbio y húmedo, atrayente y terrorífico donde habitan, entre sombras, los deseos humanos más íntimos y sin la censura de la cultura y la razón, y donde se ubican las atrocidades reprimidas por el “yo” consciente.

Los temas de la memoria, el trauma y la arquitectura también coinciden en sus obras relativas a Kandor, la ciudad natal de Superman. El superhéroe la atesora, a tamaño reducido, dentro de una campana de cristal, dado que su planeta de origen explotó. Kelley juega en diversas obras con la metáfora de Kandor embotellada como símbolo de un trauma del pasado, que es un lastre indestructible y doloroso, a la par que un “tesoro” que define la identidad presente. Como “ciudad del trauma”, Kandor es a Superman lo que “Educational Complex” es a Kelley. En los cómics, Kandor jamás se representa dos veces igual, circunstancia que Kelley utiliza para reflexionar sobre la esquiva naturaleza del pasado y la imposibilidad de su representación fidedigna.

En “Extracurricular Activity Projective Reconstruction” (2000-2011), retorna a “Educational Complex” de modo tangencial. El proyecto consiste en una amplia colección vídeos que pretenden reconstruir simbólicamente los abusos que, supuestamente, tuvieron lugar en las zonas que, en su maqueta, había dejado en blanco. Utiliza como punto de partida un archivo de fotografías de rituales folk americanos, cuya estética imitará “perversamente”. Las narrativas de los vídeos mezclarán experiencias biográficas de Kelley con producciones culturales, ya que, para el artista, en la psique, sucesos “reales” y ficción se encuentran al mismo nivel de realidad. “Mobile Homestead” (2013) es la última obra de Kelley, y se concluyó tras su fallecimiento. Es una réplica de la casa en la que creció. Siguiendo la lógica poética de sus otras obras, la parte de la casa sobre el nivel del suelo representa el super-ego, la cara social aceptable, y el subsuelo es el lugar del deseo sin freno, ajeno a las normas sociales. La obra supuso un *tour de force* para Kelley porque tuvo que modificar profundamente su idea inicial por motivos logísticos (pese a que logró mantener su estructura general). Esta circunstancia, que sucedió en la vida real, simboliza la imposibilidad del retorno al pasado (a la casa de su infancia) y la dificultad de su representación simbólica, temas sobre los que llevaba reflexionando años, como se puede observar en las obras que he mencionado.

Además de sus obras, Kelley deja tras de sí un amplio cuerpo de escritos, que recogen ideas que nos ayudan a comprender su visión materialista del arte. Por ejemplo, considera el arte como un “ritual materialista”. Esto es, que el arte comparte muchas de sus características con los rituales, en especial, que ambos incorporan simultáneamente elementos tangibles y otros simbólicos. Sin embargo, el arte carece de la función que tienen los rituales en la sociedad (desde luego, está vaciado de contenido metafísico). Mientras que los rituales aportan credibilidad, afianzan y enriquecen el tejido de una realidad cultural determinada, el arte, por el contrario, agita, deforma, sacude y recombina los elementos que la componen, demostrando que es una estructura frágil y mutable.

Su concepción de lo sublime en el arte también es materialista: no supone entrar en contacto con un plano metafísico abstracto, sino que es un momento de horror, en el que el sujeto toma conciencia de que su visión de mundo es un constructo. Estas ideas tienen relación con lo sublime en Kant y en Burke. Asimismo, también le interesa el concepto de sublimación en Freud, que consiste en la sustitución de impulsos o realidades que comprometen nuestra visión de nosotros mismos por otros que sí podemos aceptar. El reencuentro fortuito con esas realidades reprimidas va a provocar el sentimiento de “lo siniestro” (*Unheimlich*), que es, a la vez, una “crisis sublime”, ya que esta experiencia disuelve nuestra visión idealizada de nosotros mismos. Para Kelley, memoria e historia se construyen del mismo modo, y esta coincidencia no es casual, dado que la memoria es la versión individual de la historia. Según Freud, creemos en una “historia oficial de nosotros mismos”, una visión idealizada, y reprimimos aquellas realidades que la pongan en peligro. Desde el punto de vista de la historiografía materialista,

Walter Benjamin considera que la historia ha sido escrita para satisfacer la narrativa de progreso, y en ella se “oprimen” todos los sucesos que pudiesen comprometer su verosimilitud. Kelley efectúa un retorno reconstitutivo a la memoria y a la historia desde la perspectiva de la historiografía materialista. Su objetivo, en el caso de la memoria, es liberar el pasado “reprimido”, lo que expongo que supondrá su encuentro con “lo Real” (un término de Lacan que se refiere al vacío profundo que está en el núcleo de todo lo que conocemos). En la misma línea, Kelley opina que la historia (en particular, de la del arte) ha sido escrita atendiendo a ciertas imágenes idealizadas que responden a relaciones de poder. Numerosos ensayos suyos “liberan” la historia del arte oprimida (por ejemplo, Kelley recuperó la figura olvidada de Paul Thek).

Conclusiones

El objetivo particular de mi tesis (el estudio de la memoria en Mike Kelley), me permite contribuir al discurso contemporáneo (el objetivo general de mi tesis) fundamentalmente de tres modos.

En primer lugar: ubicar la figura de Kelley en el territorio contemporáneo requiere contemplar la historia reciente del arte a la luz del giro hacia el materialismo. Desde esta perspectiva, se pueden comenzar a establecer categorías críticas (por ello, propongo establecer una distinción entre postmodernidad analítica y ahistórica).

En segundo lugar: Kelley da un paso más en esta dirección materialista del arte, como se puede apreciar en su obra, que tiende a disolver diversos dualismos y a alejarse de idealizaciones reductivistas. Esto lo podemos observar en su estética “maximalista” (en cómo compone la obra atendiendo a criterios de proliferación y yuxtaposición). También, en el hecho de que logra superar la escisión platónica que separa la idea tras la obra de su parte tangible. Esto lo logra utilizando materiales tangibles (producidos por nuestra cultura), cargados de significado simbólico, de modo que trabaja con “ideas materializadas”. Y por último, en su uso de la “primera persona expandida” (que incluye voz biográfica, voz cultural y voz artística).

En tercer lugar: la concepción de la memoria de Kelley es, en sí misma, una “máquina de retorno a la historia”. El posthistoricismo es uno de los principales problemas del arte contemporáneo porque nos hace contemplar las circunstancias presentes como naturales, no como un constructo, y nos impide imaginar otro tipo de arte (uno en el que, por ejemplo, las condiciones no las dicte el mercado). Esta clase de ideas se instauraron como consecuencia de la desilusión con las narrativas históricas del progreso. Kelley propone un retorno a la historia, pero no a una concepción progresiva de la misma, sino a una materialista. Me he centrado en el estudio de la memoria porque así lo hace Kelley, pero para él, son dos perspectivas de un mismo fenómeno, al que se enfrenta de igual modo. Su deseo es liberar al pasado oprimido-reprimido para que nos muestre una imagen de lo que somos más allá de nuestras fantasías idealizadas. Por tanto, el estudio de la memoria me permite exponer el modo en el que el propio Kelley efectuaba el regreso a la historia.

7. RESUMEN EN INGLÉS

PhD Thesis Summary: “Memory in the Work of Mike Kelley”

Candidate: Laura López Paniagua

University: Universidad Complutense de Madrid (with stay at Freie Universität, Berlin)

Abstract

The concrete goal of my thesis is to study in depth the works of Mike Kelley that revolve around the subject of memory. This goal is part of a more general one. In order to overcome the crisis of contemporary art, it becomes necessary to establish a critical discourse through which to discern and promote the art that accomplishes the function of analysing our cultural reality. The current artistic landscape is undifferentiated, as a consequence of postmodern, post-historical ideas. Mike Kelley provides us with a materialist perspective on art that allows us to establish categories. Therefore, Kelley shows a path to return to History, but to a materialistic conception of it. History and memory are, according to Kelley, two kinds of fiction on which our social and collective identity is based. The return of the repressed- oppressed past show us an image of who we are beyond our rational and idealized fantasies.

Introduction

The ideas that I present following contextualize Kelley’s work and lay out the framework of this investigation.

The current crisis in contemporary art is the result of certain historical circumstances. One of them is the acceptance of ideas like the “End of Art”, proclaimed by Arthur C. Danto. According to this author, nothing can be excluded from the “pale of history”, which means that art cannot be rejected following clearly defined criteria (like those of modernism), and because of this alleged lack of limitations, it is freer than ever. This theoretical approach does not reflect the reality of the present situation, as there is as much exclusion as at any other moment in history. Nevertheless, this kind of ideas have hindered the development of a solid discourse, and have caused that the parameters used to judge art do not have to be transparent and explicit. In this situation, all the power to make decisions becomes concentrated in the hands of certain elites, which cannot be refuted without a critical discourse. Thus, the capitalist system is implemented without critical resistance, and under the excuse of relativistic and politically correct arguments.

These circumstances cause that any art can acquire legitimacy, as we may observe on the contemporary context: works of all types and qualities coexist undifferentiated (in critical terms; categories among them are drawn in commercial terms). For the general public, art has become cryptic and indecipherable, which causes it to be irrelevant in the construction of social discourse. This situation is critical and must be fought. Quality art must be promoted, as it accomplishes a vital function for human beings: it allows us to analyze and understand our

reality as a construct, which opens the possibility of generating new realities. Therefore, to overcome this crisis, critical discourse must be developed.

Locating the position of Kelley in this post-historical landscape requires the establishment of certain parameters and coordinates. For this reason, I propose to contemplate the recent history of art (since the *avant-garde*) as a turn towards materialism. This movement is not exclusive of the field of art, and can be observed in all disciplines of knowledge (philosophy, science...). Materialism in art involves a number of changes, of which the most crucial is that the conditions and factors that define it do not emanate from an exterior, abstract plane, and that its activity will focus on the study of the conditions of possibility of man, and of art itself. Kelley's position can be considered a step further in this direction, due to his particular way of understanding materialism, which is what I study in the body of the thesis.

Memory in the Work of Mike Kelley

I choose the theme of memory mainly for two reasons. The first reason is that it is a vital issue for Kelley because it is the condition of possibility that he studies in greater depth. For Kelley, biographical memory is constructed following an *a priori* structure (a cultural pattern), in spite of our experience of it as an "objective" recollection of the events of our lives. The other reason is that a parallelism can be drawn between his views of memory and history: they are both fictions, which are built in order to fulfil a certain image. Though the mechanism governing both is the same, the artist focuses on the artistic exploration of memory (yet he specifically addresses the theme of history in some of his works and essays). The study of history-memory is essential for us, both as individuals and as members of this particular culture, as will be discussed in the conclusions.

Kelley's works unfold the concept of memory into a complex landscape. The logic that he follows in his explorations could be described as bisociative (based on the juxtaposition of levels of ideas which will not result in a rational synthesis), and schizophrenic, in the sense posed by G. Deleuze and F. Guattari in "Anti-Oedipus": multiple, proliferating, and generating poetic relationships (with resources such as paronomasia, metonymy, etc).

For Kelley, the fundamental narrative or cultural *mythos* that serves as a template to build our memory is that of the victim: we arrange the events of our lives in such a way that we can contemplate ourselves as victims, because this is our unconscious collective desire. For this reason, "Repressed Memory Syndrome" epitomizes this founding narrative. This is a psychological pseudo-theory that postulates that traumas suffered are repressed in our memories. This allows anyone to be a victim, even if he or she has no memory or evidence of trauma ever occurring. The cultural belief in the RMS became so prevalent that it caused the modification of the legal framework in the United States.

These are Kelley's starting points for his works around memory as a condition of possibility: "victim culture" and RMS. He decides to address these issues because his pieces were being interpreted in the light of abuse, though that was never his intention. That reading was so unanimous that he interpreted it as a cultural pattern that he should explore thereafter. That was the case with "More Love Hours Than can Ever be Repaid" (1987), a tapestry composed of stuffed animals, which critics and audiences understood as referring to an alleged sexual child abuse, which they assumed the artist himself had suffered. From this point on, he begins a journey in which he will approach this subject from a variety of angles. It is important to note that his study is of a social nature (he studies how memory is constructed in this society), but for him, the voice of "the social" is the voice of an abstract third person. As a materialist, Kelley seeks to locate the abstract. For this reason, he uses his own memory: his biography, as a concrete version of "the social".

In the body of the thesis, I draw a path along the main works that address the issue of memory in his oeuvre. I group them under a common title: "The Architectures of Abuse". Kelley uses architecture as a fine arts material because it is a tangible element that is charged with symbolic meaning. For example, "Educational Complex" (1995) is a negative version of utopian architecture. While the latter symbolized the modernist fantasy of an idealized technological future, Kelley presents an architectural model that symbolizes contemporary fantasy of a dysfunctional past. The model assembles all the buildings where their own education took place, though many parts appear as blank blocks. These represent areas that he doesn't remember, and this, according to RMS, means that they were sites of his abuse. "Sublevel" (1998), represents the basement of CalArts, where Kelley studied. A small model of this work is hidden under "Educational Complex". This structure is the symbolic intersection of a number of elements. Kelley draws a parallel between this basement and that of McMartin preschool, where, allegedly, the most shocking cases of sexual-satanic abuse took place in the 1980s. For Kelley, underground structures symbolize the unconscious: a murky and humid place, alluring and terrifying, which is the abode of the most intimate human desires, without the censorship of culture and reason, and also, of the repressed atrocities of the conscious ego.

The themes of memory, trauma and architecture also coincide in his works on Kandor, the hometown of Superman. His planet exploded, and, for that reason, he treasures and protects his city, shrunken inside a bell jar, in his "Fortress of Solitude". In several works, Kelley uses bottled Kandor as a symbol of past trauma, which is, simultaneously, a painful and indestructible burden, and a "treasure" that defines this identity. As a "city of trauma", Kandor is to Superman what "Educational Complex" is to Kelley. Kandor is always represented in different ways in Superman comics. Kelley uses this circumstance as a metaphor of memory's elusive nature and of the impossibility of an accurate representation of the past.

In "Extracurricular Activity Projective Reconstruction" (2000-2011), he returns to "Educational Complex" indirectly. The project consists of a broad collection of videos that intend to reconstruct, symbolically, the abuse that allegedly took place in the areas left blank in the model. As a starting point, he uses a file of photographs of American folk rituals, whose aesthetic he "perverts". The narratives of the videos mix Kelley's own biographical experiences with cultural productions, since, for him, in the psyche, "real" events and fiction are at the same level of reality.

"Mobile Homestead" (2013) is Kelley's last work, and was completed after his decease. It is a replica of the house where he grew up. Following the poetic logic of his other works, the part of the house above ground represents the super-ego (the socially acceptable façade), and the sublevel becomes the realm of unbridled desire, oblivious to social norms. The work was a *tour de force* for Kelley because he had to alter radically his initial conception due to logistic reasons (though he managed to maintain the general structure of the work). This fact, which happened in real life, symbolizes the impossibility of returning to the past (to his childhood home) and the difficulty of its accurate representation, which were issues Kelley was reflecting about for years, as might be observed on the works I mentioned.

In addition to his work, Kelley leaves behind a large body of writings, which contain ideas that help us understand his materialist view of art. For example, considers art as a "materialistic ritual". That is, that art shares many features with rituals. The most significant of them is that they both incorporate simultaneously tangible and symbolic elements. On the other hand, art lacks the social function of rituals (to start with, it is emptied of metaphysical content). While rituals lend credibility, strengthen and enrich the fabric of a particular cultural reality, art, by contrast, stirs, deforms, shakes and recombines the elements that compose it, showing that it is a fragile and mutable structure.

His conception of the sublime in art is also materialist. For him, the sublime is not related getting in contact with an abstract metaphysical plane. It is a moment of horror, in which the subject becomes aware of the fact that his or her worldview is a construct. These ideas are related to Kant and Burke. Kelley is also interested in Freud's concept of sublimation, which involves the substitution of impulses or realities that jeopardize our vision of ourselves by others that are consistent with that self-image. The fortuitous encounter with these repressed realities will cause the subject to experience "the uncanny" (*Unheimlich*), which is a sublime crisis, since this experience dissolves the subject's idealized view of him or herself.

For Kelley, memory and history are built the same way, and this coincidence is not accidental, since memory is the singular version of history. According to Freud, we believe in an "official history of ourselves" (memory), an idealized vision of who we are, and we repress any reality that puts it at risk. From the standpoint of materialist historiography, Walter Benjamin considers that history has been written to fulfil the narrative of progress, and any events that could

potentially compromise its credibility are “oppressed”. Kelley carries out a reconstructive return to memory and history from the perspective of materialist historiography. In the case of memory, his goal is the deliverance of the “repressed” past. I explain Kelley’s reunion with the repressed as an encounter with “the Real” (a term used by Jacques Lacan to refer to the profound void that is at the core of everything known). In the same vein, Kelley believes that history (in particular, history of art) has been written to fulfil certain idealized narratives that, ultimately respond to power relationships. Many of his essays set the oppressed history of art “free” (for example, he reinserted in history the forgotten figure of Paul Thek).

Conclusions

The concrete goal of my thesis (the study of memory in the work of Mike Kelley) allows me to contribute to contemporary discourse (the overall aim of my thesis) mainly in three ways.

Firstly: to locate Kelley’s figure in contemporary territory requires contemplating the recent history of art in light of the shift towards materialism. From this standpoint, critical categories can begin to be established (hence, I propose to distinguish between analytical and ahistorical postmodernism).

Secondly, Kelley takes a further step in this materialistic direction of art. This can be inferred from his work, in which he dissolves dualisms and moves away from reductionist idealizations. This is reflected on his “maximalist” aesthetic (the way in which he builds the works, according to criteria of proliferation and juxtaposition). It is also reflected on the fact that he bridges the Platonic gap between the idea behind the work of art and its tangible dimension. He achieves this by utilizing tangible materials, produced by our culture, which are charged with symbolic meaning. In this sense, he works with “materialized ideas”. And finally, it can also be inferred by his use of the “expanded first person” (which includes biographical, cultural and artistic voice).

Thirdly: Kelley’s conception of memory is, in itself, a “history machine”, or more precisely, a “machine to return to history”. Posthistoricism is one of the main problems of contemporary art, because it makes us perceive the present circumstances as “natural”, not as a construct, and this prevents us from imagining other possibilities for art (for example, a situation in which the conditions are not dictated by the market). These kinds of ideas were installed as a result of the disappointment with historical narratives of progress. Kelley proposes a return to history, but not to one based on progress, but to a materialist conception of it. I have focused on the study of memory because so does Kelley, yet, to him, memory and history are two perspectives of the same phenomenon, and he tackles them in the same way. His desire is to liberate the oppressed-repressed past to show us a picture of who we are beyond our idealized fantasies. Therefore, the study of memory allows me to expose how Kelley himself effects a return to history through his work.

8. BIBLIOGRAFÍA

1. Libros

BAKHTIN, Mikhail, *Rabelais and His World*, (*Tvorchestvo Fransula Rable*, 1965), Indiana University Press, EEUU, Bloomington, 1984

BARJA DE QUIROGA, Juan, RENDUELES, César (Eds), *Mundo Escrito. 13 Derivas desde Walter Benjamin*. Ed. Círculo de Bellas Artes. 2013

BENJAMIN, Walter, *Escritos políticos*, (introducción y selección de textos por USEROS, A. Y RENDUELES, C.) Abada, España, Madrid, 2012

Textos citados de esta colección:

- BENJAMIN, Walter, *Eduard Fuchs, coleccionista e historiador*, (*Eduard Fuchs, der Sammler und der Historiker*, 1937)
- BENJAMIN, Walter, *El autor como productor*, 1934 (*Der Autor als Produzent*),
- BENJAMIN, Walter, *Sobre el concepto de historia*, 1940 (*Über den Begriff der Geschichte*)
- USEROS, Ana, RENDUELES, César, *Encontrarse en una ciudad. Los escritos políticos de Walter Benjamin*. 2012

BENJAMIN, Walter; *The Author as Producer*, (*Der Autor als Produzent*, 1934). Recogido en: BENJAMIN, W.; *Understanding Brecht*, VERSO, Reino Unido, Londres y EEUU, Nueva York. 1998.

DAMASIO, ANTONIO; *The Feeling of What Happens. Body and Emotion in the Making of Consciousness*, Mariner Books, EEUU, New York, 1999

DANTO, Arthur C., *Después del fin del arte. El arte contemporáneo y el linde de la historia*. Paidós. España, Barcelona. 1997. (*After the End of Art: Contemporary Art and the Pale of History*, 1997)

DELEUZE, Gilles, GUATTARI, Felix, *Anti-Oedipus. Capitalism and Schizophrenia*. (*L'Anti-Oedipe*, 1972), University of Minnesota Press, EEUU, Minnesota, 2000

DERELETH, August; LOVECRAFT, H.P., *The Shuttered Room*, Ballantine Pb, EEUU, Nueva York, 1974

FALCKENBERG, Harald, *Mike Kelley. 99.9998% Remaining*, Walter König Verlag, Alemania, Colonia, 2012

FISHER, Mark, *Capitalist Realism: Is there no alternative?*, Zero Books, UK, Winchester – USA, Washington, 2009, p.2

FREUD, Sigmund, *Screen Memories*, (*Über Deckerinnerungen*, 1899). Recogido en FREUD, Sigmund; *The Uncanny*, Penguin Modern Classics, 2003

FREUD, Sigmund, *Family Romances*, (*Der Familienroman*, 1909), en FREUD, Sigmund, *The Uncanny*, Penguin Modern Classics, Reino Unido, Londres, 2003

FREUD, Sigmund, *Introducción al narcisismo*, (*Zur Einführung des Narzissmus*, 1914). Incluido en TUBERT, Silvia, *Sigmund Freud*, EDAF, España, Madrid 2000.

FREUD, Sigmund, *The Uncanny*, (*Das Unheimliche*, 1919) Penguin Books, Reino Unido, Londres, 2003.

FREUD, Sigmund. *A Difficulty in the Path of Psycho-Analysis*. (*Eine Schwierigkeit der Psychoanalyse*, 1917). En *The Standard Edition of the Complete Psychological Works of Sigmund Freud*, vol. 17. London the Hogarth Press, Reino Unido, Londres, 1994.

FREUD, Sigmund, *Introducción al Psicoanálisis*. (*Vorlesungen zur Einführung in die Psychoanalyse*, 1916-17) Alianza Editorial. España, Madrid. 1988.

HARRISON, Charles, WOOD, Paul (editores), *Art in Theory, 1900-1990, An Anthology of Changing Ideas*, Blackwell Publishing, Reino Unido, Oxford y EEUU, Cambridge. 1999 (primera edición en 1992)

Textos citados de esta antología:

- BAUDRILLARD, JEAN; *The Hyper-realism of Simulation*. Publicado originalmente como un fragmento de *L'Echange symbolique et la mort*, Gallimard, Francia, Paris, 1976

- BURGIN, VICTOR; *The Absence of Presence*, publicado por primera vez en el catálogo de la exposición *1965 to 1972 - When Attitudes Became Form*, Reino Unido, Cambridge y Edinburgo, 1984.
- FOSTER, HAL; *Subversive Signs*, from his collection *Recodings: Art, Spectacle, Cultural Politics*, Bay Press, EEUU, Seattle, 1985.
- HABERMAS, JÜRGEN: *Modernity – An Incomplete Project*, publicado por primera vez como 'Modernity versus Postmodernity' en "New German Critique", 22, invierno 1981
- HALLEY, PETER; *Nature and Culture*. Publicado en: *Peter Halley: Collected Essays 1981-87*, Bruno Bishofberger, Suiza, Zurich, 1988
- JUDD, DONALD; *A long discussion not about master-pieces but why there are so few of them*, Art in America, EEUU, New York, Septiembre 1984.
- KOSUTH, JOSEPH; *Art after Philosophy*, Studio International magazine, Reino Unido, Londres, vol. 178, 1969
- LYOTARD, JEAN- FRANÇOISE; *What is Postmodernism?*, Publicado por primera vez como 'Reponse a la question: qu'est-ce que le postmoderne?' in Critique, no. 419, Francia, Paris, Abril 1982

JAMESON, Fredric; *Postmodernism and Consumer Society* (1983). Incluido en *Modernism/Postmodernism*, editado por Peter Brooker, Routledge (Serie: Longman Critical Readers), USA, New York. 1992

JODOROWSKY, Alejandro, *Psicomagia*, Siruela, España, Madrid, 2007

KAUFMANN, Emil: *Tres arquitectos revolucionarios: Boullée, Ledoux y Lequeu* . (*Three Revolutionary Architects: Boullée, Ledoux, Lequeu*, 1952) Gustavo Gili, Barcelona, 1980.

KELLEY, Mike, *Day is Done*, Gagosian Gallery, Yale University Press, EEUU, New Haven, Reino Unido, Londres, 2007.

KELLEY, Mike, *Foul Perfection. Essays and Criticism*. Edited by John C. Welchman, The MIT Press, EEUU Cambridge, Inglaterra, Londres. 2003

Textos citados de esta antología:

- KELLEY, Mike, *Artist/ Critic? (On the writings of John Miller)* (2002)
- KELLEY, Mike, *Death an Transfiguration* (1992),

- KELLEY, Mike, *Death and Transfiguration (on Paul Thek)* (1992)
- KELLEY, Mike, *Foul Perfection: Thoughts on Caricature* (1989).
- KELLEY, Mike, *From the Sublime to the Uncanny: Mike Kelley in Conversation with Thomas Mc Evilly*, (1992).
- KELLEY, Mike, *Myth Science*, (1995)
- KELLEY, Mike, *Playing with Dead Things: On the Uncanny*. (1993)
- KELLEY, Mike, *Urban Gothic* (1985)

KELLEY, Mike, *Interviews, Conversations and Chit-Chat (1986-2004)*, JRP Ringier & Les Presses du Réel, Suiza, Zurich, Francia, Dijon, 2005.

KELLEY, Mike, *Mike Kelley. Kandors*, Jablonka Galerie, Hirmer Verlag, Alemania, Munich, 2010

KELLEY, Mike, *Minor Histories. Statements, Conversations, Proposals*. Editado por John C. Welchman. MIT Press, EEUU, Cambridge, Reino Unido, Londres. 2004

Textos citados de esta antología:

- KELLEY, Mike, *A Minor History: Categorical Imperative and Morgue* (1999)
- KELLEY, Mike, *Ajax* (1984)
- KELLEY, Mike, *Architectural Non- Memory Replaced with Psychic Reality* (1996).
- KELLEY, Mike, *Black Out* (2001)
- KELLEY, Mike, COLIN, K; SKILES, M, *Missing Space/ Time: A Conversation Between Mike Kelley, Kim Collin and Mark Skiles*, 1995.
- KELLEY, Mike, *Dyspeptic Universe: Cody Hyun Choi's Pepto- Bismol Paintings*, 1992.
- KELLEY, Mike, *Extracurricular Activity Projective Reconstruction #1 (A Domestic Scene)*, 2000.
- KELLEY, Mike, *Goin' Home, Goin' Home*, 1995.
- KELLEY, Mike, *In the Image of Man*, 1991.
- KELLEY, Mike, *Introduction to Reconstructed History* (1990)
- KELLEY, Mike, *Missing Time: Works on Paper 1974-1976, Reconsidered* (1995).
- KELLEY, Mike, *On Some Figurative Artists of the Late 1960's: Responses to Questions for Eye Infection* (2001-02)
- KELLEY, Mike, *Quotations on Art and Crime for Pay For Your Pleasue* (1988)

- KELLEY, Mike, *Some Aesthetic High Points* (1991)
- KELLEY, Mike, *Sublevel: Dim Recollection Illuminated by Multicolored Swamp Gas* (1999)
- KELLEY, Mike, *The Meaning is Confused. Spatiality Framed* (1999)
- KELLEY, Mike, *The Poetry of Form* (1996)
- KELLEY, Mike: *Land O'Lakes / Land O'Snakes* (1996).
- KELLEY, Mike: *The Aesthetics of Ufology* (1997).
- KELLEY, MIKE: *Three Projects: Half a Man, From My Institution to Yours, Pay for Your Pleasure* (1988).
- KELLEY, Mike: *Weaned on Conspiracy: A Dialogue Between Chris Wilder and Mike Kelley*. (1998)

KELLEY, Mike, *Theory, Garbage, Stuffed Animals, Christ (Dinner Conversation Overheard at a Romantic French Restaurant)*. 1989. Incluido en *Mike Kelley*. Cat. De la exposición en la Sammlung Goetz, Karsten Lockemann and Stephan Urbaschek, eds. Alemania, Munich: Ingvild Goetz, 2008.

KELLEY, Mike; SHAW, Jim; WELCHMAN, John C.: *On the Beyond*. Editado por Cristina Bechtler. Springer Vienna Architecture, Austria, Viena. 2011

KOESTLER, Arthur, *The act of Creation*, Hutchinson, Reino Unido, Londres, 1964

LATOUR, Bruno; *We have Never Been Modern*. Harvard University Press, EEUU, Massachusetts. 1993

LOFTUS, Elizabeth; KETCHAM, Katherine, *The Myth of Repressed Memory*. St. Martin's Griffin, EEUU, Nueva York, 1994

MILLER, John, *The Ruin of Exchange And Other Writings on Art*, (Ed. Alexander Alberro), JRP Ringier, Suiza, Zurich y Les presses du réel, Francia, Dijon. 2012.

MORELEY, S., LYOTARD, J. F., KRISTEVA, J. ENWEZOR, O., KELLEY, M, et al., *The Sublime*, Editado por Simon Moreley, Whitechapel Gallery, Serie "Documents of Contemporary Art", The MIT Press, EEUU Massachusetts, England, London, 2010

SUSSMAN, E., *Mike Kelley: Catholic Tastes*, Cat. de la exposición en Nueva York, Whitney Museum of American Art y Harry M. Abrams Inc., EEUU Nueva York, 1995. Con ensayos de

Richard Armstrong, Dennis Copper and Casey McKinney, Deidrich Diedrichsen, Jutta Keother, Martin Prinzhorn, Howard N. Fox, Colin Gardner, Kim Gordon, John G. Hanhardt, David Marsh, Timothy Martin, John Miller, Ralph Rugoff, Paul Schimmel y Howard Singerman.

SUSSMAN, Elisabeth y SANDERS (editores) *Whitney Biennial 2012*, Jay, The Whitney Museum of American Art, EEUU, Nueva York, 2012.

WELCHMAN, J. C.; GOLDSTEIN, A.; BAKER, G., et al., *Mike Kelley*. Edited by Meyer-Hermann, y Mark, L. G., Steedijk Museum Ámsterdam, Delmonico Books – Prestel; Alemania, Munich, Reino Unido, Londres; EEUU, Nueva York. 2014.

WELCHMAN, J.C.; GRAW, I; VIDLER, A., *Mike Kelley*, Phaidon Press, Reino Unido, Londres, 2011(primer edición, 1999)

WULF, Christoph, *Anthropology. A Continental Perspective* (publicado por primera vez en Alemán como “*Anthropologie: Geschichte Kultur Philosophie*”, 2004) University of Chicago Press, EEUU, Chicago, Reino Unido, Londres, 2013.

ZIZEK, Slavoj, *The Fragile Absolute Or, Why Is the Christian Legacy Worth Fighting For?* Verso, EEUU, Nueva York, Reino Unido, Londres, 2001 (publicado por primera vez en 2000)

ZIZEK, Slavoj, *The Parallax View*, The MIT Press, EEUU, Cambridge, Reino Unido, Londres. 2006

ZIZEK, Slavoj; DALY, Glynn, *Conversations with Zizek*, Polity, Reino Unido, Cambridge, 2004

2. Prensa

BESSA, Sérgio; KELLEY, Mike, *Mike Kelley interviewed by Sérgio Bessa*, Zing magazine número 6, EEUU, Nueva York. 2004

<http://www.zingmagazine.com/zing6/bessa/kelley.html>

CROW, Kelley, *The Escape Artist*, The Wall Street Journal, 14 de Marzo de 2013

<http://www.wsj.com/articles/SB10001424127887324678604578340322829104276>

FALCKENBERG, HARALD; *Feudalism returns to the art world*, entrevista con Harald Falckenberg de Julia Michalska, The Art Newspaper, Art Basel daily edition, 2014.

<http://theartnewspaper.com/articles/Feudalism-returns-to-the-art-world/32987>

HILTS, PHILIP J. *In Research Scans, Telltale Signs Sort False Memories From True*. The New York Times. EEUU, Nueva York. Publicado el 2 de Julio, 1996

<http://www.nytimes.com/1996/07/02/science/in-research-scans-telltale-signs-sort-false-memories-from-true.html>

KELLEY, Mike (entrevista), *Mike Kelley: Language and Psychology*. Publicada por primera vez en PBS. org en 2005 y republicada en Art21. org en 2011

<http://www.art21.org/texts/mike-kelley/interview-mike-kelley-language-and-psychology>

LATOUR, Bruno, *Spheres and Networks: Two Ways to Reinterpret Globalization*, Conferencia de Bruno Latour y Peter Sloterdijk en Harvard University Graduate School of Design, 2009. Publicado en Harvard Design Magazine 30, Primavera/Verano, 2009.

<http://www.bruno-latour.fr/sites/default/files/115-SPACE-HARVARD-GB.pdf>

LEWITT, SOL; *Paragraphs on Conceptual Art*, Artforum magazine June, New York, USA, 1967.

<https://artforum.com/inprint/issue=196706>

RIDING, ALAN. *Unmasking a Surreal Egoist*. The New York Times, Arts. Publicado el 28 de Septiembre de 2004

<http://www.nytimes.com/2004/09/28/arts/design/28dali.html?pagewanted=print&position=>

RUSSETH, Andrew, *2012 Whitney Biennial Dedicated to Mike Kelley. The Los Angeles artist left behind an unfinished work of public art*. Observer / Culture. 27 de Febrero de 2012

<http://observer.com/2012/02/2012-whitney-biennial-dedicated-to-mike-kelley/>

SALTZ, JERRY; *Clusterfuck Aesthetics / A manic-depressive panic attack in the face of profound information overload*, New York Village Voice, Nov 29 2005

<http://nymag.com/arts/cultureawards/2011/museums-as-playgrounds/#comments>

ZIZEK, Slavoj, *The Matrix, or the Two Sides of Perversion*. Conferencia de Slavoj Zizek en el simposio *Inside the Matrix*. Center for Art and Media, Alemania, Karlsruhe, publicado en zkm.de, 1999.

<http://on1.zkm.de/zkm/>

3. Multimedia

GREENE, David, *The Shuttered Room* (película), 82 mins, color, Reino Unido, 1967.
Distribuido por Warner Brothers

KELLEY, Mike (vídeo), *Going East on Michigan Avenue from Westland to Downtown Detroit*, HD video, color, sonido; 76:17 min, 2010–11. No hay, por el momento, distribución comercial.
Extractos disponibles en:

http://www.artangel.org.uk/projects/2013/mobile_homestead/video_clip_going_east/going_east

KELLEY, Mike (vídeo), *Mike Kelley: "Day Is Done"*, art21 (organización sin ánimo de lucro que difunde contenidos sobre arte contemporáneo a través de programas televisivos y otros medios de comunicación) Serie “Exclusive” (especial contenido web), EEUU, Nueva York, 2010

<http://www.art21.org/videos/short-mike-kelley-day-is-done>

KELLEY, Mike y FIALKA, Gerry (Entrevista), *Artists and Authors in Dialogue*, Rose Gallery, Bergamot Station. EEUU, California, 2004

<https://www.youtube.com/watch?v=D6D6lmIMyyc>

KELLEY, Mike y WELCHMAN, John C. (Conferencia) , *Contemporary art in Conversation*, Walker Art Center, EEUU, Minneapolis, 2005

<http://www.walkerart.org/channel/2005/mike-kelley-with-john-welchman>

KELLEY, Mike, (Conferencia), *Vidéo et après 2005-2006*, en el contexto de la exposición “Los Angeles 1955-1985, Naissance d'une capitale artistique”, Centre Pompidou, Francia, París, 2006

<https://www.centrepompidou.fr/cpv/resource/cjGL5A/rRaEkM>

KELLEY, Mike, (video), *Extracurricular Activity Projective Reconstruction #1 (Domestic Scene)* 29:44 min, b&w, sonido, 2000. Disponible en:
http://www.ubu.com/film/kelley_extra.html

KELLEY, Mike, (video), *Superman Recites Selections from 'The Bell Jar' and Other Works by Sylvia Plath* ,7:19 min, color, sonido, 1999. Disponible en:
http://www.ubu.com/film/kelley_extra.html

KELLEY, Mike, *Day is Done* (DVD), 1h:33min, color, sonido. Año de publicación: 2006
Distribuido por Microcinema International

KELLEY, Mike, LINGWOOD, J, (Podcast): *A Conversation Between James Lingwood and Mike Kelley* (2010)", fragmentos de la cual están incluidos en el podcast "Memory" (2010, prod. Francesca Panetta), ambos producidos por Artangel, (organización que aporta fondos para la realización de proyectos), Reino Unido
http://www.artangel.org.uk/projects/2013/mobile_homestead/mobile_homestead/about_the_project

KELLEY, Mike, *The Judson Church Horse Dance. Selections from Mike Kelley's Day is Done and The Offer (EAPR #33)*. (DVD). Música compuesta por M. Kelley y Scott Benzel. Coreografía de M. Kelley y Kate Foley. 1h: 10min. Año de publicación: 2011. Distribuido por ARTPIX

WELCHMAN, John C., (Conferencia): *Mike Kelley: Mobile Homestead*, Tate, Reino Unido, Londres, 2013, con la que inauguró la proyección de uno de los vídeos que documentan el proyecto, realizados por el propio Kelley: *Going West on Michigan Avenue from Downtown Detroit to Westland*.
<http://www.tate.org.uk/context-comment/video/mike-kelley-mobile-homestead>

9. CITAS EN INGLÉS

6. Citas en inglés

1.2.1. ¿Qué es la postmodernidad?

11

HABERMAS, JÜRGEN; *Modernity – An Incomplete Project*

Modernity revolts against the normalizing functions of tradition; modernity lives on the experience of rebelling against all that is normative.

BURGIN, VICTOR; *The Absence of Presence*

Greenberg defined modernism as the historical tendency of an art practice towards complete self-referential autonomy, to be achieved by scrupulous attention to all that is specific to that practice:

13

LYOTARD, JEAN- FRANÇOISE; *What is Postmodernism?*

Thierry de Duve penetratingly observes, the modern aesthetic question is not 'What is beautiful?' but 'What can be said to be art (and literature)?'

1.2.2. La otra postmodernidad

14

FOSTER, HAL; *Subversive Signs*

the artist becomes a manipulator of signs more than a producer of art objects, and the viewer an active reader of messages rather than a passive contemplator of the aesthetic or consumer of the spectacular.

15

HALLEY, PETER; *Nature and Culture*.

In contrast to Baudrillard's vision of the detached signifier, Foucault finds hidden behind the various signifiers of contemporary society the veiled signified of power, in the form of the consolidation of class position. One questions why artists and art theorists today have been attracted so exclusively to Baudrillard's rather than to Foucault's interpretation of social relationships.

1.2.3. La imposibilidad crítica y el Fin de la Historia

18

JUDD, DONALD; *A long discussion not about master-pieces but why there are so few of them*

It's considered undemocratic to say that someone's work is more developed or more broad in thought or more advanced, as complex as that term may be, than someone else's. (...) The one small idea in this

attitude is that art should be democratic. But politics alone should be democratic. Art is intrinsically a matter of quality.

The elaboration of the term 'post-modern' is not due to real change but is due to naked fashion and the need to cover it with words.

1.2.4. Mercantilización e irrelevancia social

19

LYOTARD, JEAN- FRANÇOISE; *What is Postmodernism?*

Eclecticism is the degree zero of contemporary general culture (...) It is easy to find a public for eclectic works. By becoming kitsch, art panders to the confusion which reigns in the 'taste' of the patrons. Artists, gallery owners, critics, and public wallow together in the 'anything goes,' and the epoch is one of slackening. But this realism of the 'anything goes' is in fact that of money; in the absence of aesthetic criteria, it remains possible and useful to assess the value of works

of art according to the profits they yield. Such realism accommodates all tendencies, just as capital accommodates all 'needs,' providing that the tendencies and needs have purchasing power. As for taste, there is no need to be delicate when one speculates or entertains oneself.

1.2.5. Voces críticas

20

FALCKENBERG, HARALD; *Feudalism returns to the art world*

In recent years, art has become ever more dominant with large-scale public events and huge prices for important works that only a few wealthy people, leading art institutions and multi-national companies can afford. Having emerged from the 1960s avant-garde's goal of anchoring popular and critical art beyond elitist notions, this latest development can confidently be regarded as a step back towards the re-feudalisation of art.

21

SALTZ, JERRY; *The Long Slide / Museums as playgrounds*

J'accuse museums of bullshit! Of bogusly turning themselves into smash-hit consumer circuses, box-office sensations of voyeurism and hipster showbiz.

This year, the institution- critiquing art known as Relational Aesthetics -essentially audience-participation art, often work that moves, lights up, or involves living nude beings- entered its decadent phase. Many museums are drawing audiences with art that is ostensibly more entertaining than stuff that just sits and invites contemplation. Interactivity, gizmos, eating, hanging out, things that make noise - all are now the norm, often edging out much else.

The show packs the house; viewers feel pleased with themselves for “getting it”; nothing provides much in terms of form, social commentary, or the willful transformation of materials. It’s arty junk food.

It’s a vacuous vicious circle, ostensible populism masquerading as collectivity. All of it says that too many museums now equate happy crowds with quality and experimentation. These shows serve the museums, curators, and trustees. They no longer serve art.

22

KELLEY, Mike, *Foul Perfection. Essays and Criticism*

This version of the “beautiful” emerges in a post-post-post pop art world where the “rush” of beauty is equated with the recognition of the familiar. No sublime crisis here – just comfort. The art world and entertainment industries have finally merged. For this to occur, the artwork must have no critical pretensions, it must maintain its natural place in the world. It rewards you for your compliance.

KELLEY, Mike y FIALKA, Gerry (Entrevista), *Artists and Authors in Dialogue*

I’m one of the last people who comes from a time in which the art world was still avant-garde, because I came of age in the depressed seventies. There was no money, it was after the glory days of the sixties (...) by the seventies, that was all over, and if you chose to be an artists in the seventies it was basically saying you would be a janitor. That was ok with me, because I had no interest in dominant culture (...)

What I dislike about a lot of contemporary artists is that they want to be hipsters, they are not willing to be fools, they are not willing to put themselves on a line in some shared emotional way, they want to be better than other people, and that’s, to me, worse than the old idea about being the outsider, being tragic, suicidal (...). Instead, they want to be like a fucking rock star, they want to be better, they want to be Britney Spears.

1.3. Hacia un modelo materialista de la estética

25

KELLEY, Mike y WELCHMAN, John C. (Conferencia), *Contemporary art in Conversation*

I’m a Marxist and a materialist.

27

ZIZEK, SLAVOJ. *The Matrix, or the Two Sides of Perversion.*

“(...) the Real is not the "true reality" behind the virtual simulation, but the void which makes reality incomplete/inconsistent, and the function of every symbolic Matrix is to conceal this inconsistency - one of the ways to effectuate this concealment is precisely to claim that, behind the incomplete/inconsistent reality we know, there is another reality with no deadlock of impossibility structuring it

1.3.2. Consecuencias generales de esta idea. Contra la autonomía y la ahistoricidad

28

BENJAMIN, Walter; *The Author as Producer*

(...) But all of you are more or less conversant with it in a different form, that of the question of the writer's autonomy: his freedom to write just what he pleases. You are not inclined to grant him this autonomy. You believe that the present social situation forces him to decide in whose service he wishes to place his activity. The bourgeois author of entertainment literature does not acknowledge this choice. You prove to him that, without admitting it, he is working in the service of certain class interests. A progressive type of writer, does acknowledge this choice. His decision is made upon the basis of the class struggle: he places himself on the side of the proletariat. And that's the end of his autonomy.

1.3.3. El giro hacia el materialismo

30

ZIZEK, Slavoj; DALY, Glynn, *Conversations with Žižek*

(...) in his “Critique of Practical Reason”, Kant’s problem is not speculation about mortality of the soul. He asks a simple question: “What is it that we have to presuppose is true by the mere fact that we are active as ethical agents? (...) His answer is that, at least in the common understanding of ethics, people effectively presuppose the immortality of the soul and the existence of God; they silently presuppose this. That is what philosophy is about, not “I philosopher believe in a certain structure of the universe etc.”, but an exploration of what is presupposed even in daily activity.

31

ZIZEK, Slavoj, *The Parallax View*

Materialism is not the direct assertion of my inclusion in objective reality (...); rather, it resides in the reflexive twist by means of which I myself am included in the picture constituted by me –it is this reflexive short circuit, this necessary redoubling of myself as standing both outside and inside my picture, that bears witness to my “material existence”. Materialism means that the reality I see is never “whole” –not because a large part of it eludes me, but because it contains a stain, a blind spot, which indicates my inclusion in it.

LATOUR, Bruno, *Spheres and Networks: Two Ways to Reinterpret Globalization*

In the case of Peter and me, I hope it’s clear that we

belong to the same side of the divide: Spheres and networks have been devised to suck in the res extensa, to bring it back to specific places, trades, instruments, and media, and to let it circulate again but without losing a moment of what in the industry is called its traceability.

1.4.1. Interpretaciones fenomenológicas de la obra de Kelley

37

KELLEY, Mike y FIALKA, Gerry (Entrevista), *Artists and Authors in Dialogue*

A lot of art now is very anti-metaphorical, because art is supposed to be phenomenological. That is: you are supposed to respond to it as a thing in itself, and you don't need any side information, that's a very current attitude. This shifted from that time in which we talked, in which a lot of it was a kind of post-minimalism, in which things were non-representational, to the same attitudes being brought to bear on mass culture. So mass culture is seen as a pre-given, as if it grows on trees, and it's not seen as a construction, or as representing some kind of symbolic desire, but it's simply seen as ipso facto pleasure. So I think a lot of the same attitudes still hold, but it's now been put towards mass culture imagery rather than post-minimalist imagery (...). I think it's a very anti-analytical mindset. It's one in which art is supposed to provide instant gratification, and it provides instant gratification because it is what it is.

40

Conferencia de M. Kelley junto a J. Welchman, Walker Art Center

I was really against the 80s milieu in which I came up because it was so ahistorical. There was so much postmodern pastiche like David Salle or something, where you take all these parts from various places and you put them together in a hotchpotch and think "oh, that's nice"- yeah, it looks good, but all meaning was erased.

1.4.2. Referentes de Kelley

40

MEYER-HERMANN, Eva, *Interview with Mike Kelley*.

My parents didn't like art. They were just against everything I did, as a matter of course. No matter what, everything I did was wrong and seemed to rub them the wrong way. So I had to find the place where what I did was right –which was only in the counterculture. Later, by looking at the kinds of histories of what was behind the counterculture, I realized that the aesthetics of the counterculture came directly out of the historical avant-garde, particularly Dada and Surrealism.

41

SINCLAIR, J, MILLER, J, LUTZ, F, *Living Legend (John Sinclair)*

I'm a historical guy. I don't believe that history is over. I think that whole postmodern thing is just right-wing horseshit. It's just a way to keep things static.

KELLEY, Mike, On Some Figurative Artists of the Late 1960's: Responses to Questions for Eye Infection (2001-02)

Without the influence of Crumb it is possible I might never have become an artist, since I had not been confronted with "radical" or avant-garde art before seeing underground comic books.

43

KELLEY, M., GRAW, E., *Isabelle Graw in conversation with Mike Kelley*

My interest in increased visuality started in the mid 1980s when I began working with craft materials. Before that, my work was very much influenced by my conceptualist training in Cal Arts.

KELLEY, M., GRAW, E., *Isabelle Graw in conversation with Mike Kelley*

When I was younger, I was so unhappy with what critics wrote about my work that I was forced into a position of writing about it myself. It wasn't something I wanted to do, but I found that all these erroneous things critics wrote about me were then passed on from article to article, quoted as if I'd said them myself, as if they were my intentions (...). Often critics write as if they're speaking for the artist, and that's not true.

44

KELLEY, M., GRAW, E., *Isabelle Graw in conversation with Mike Kelley*

If you don't write your own history, someone else will, and this "history" will suit their purposes.

KELLEY, Mike, *Myth Science*

The only true "political" image is the unnatural one, the one that challenges preordained and unquestioned pictures of reality.

45

KELLEY, Mike, *Myth Science*

Both believe in synthesis, in complexity over simplicity; both have a disregard for signature style; and both proclaim the importance of art as a force for changing consciousness and the world. Both believe that you should not talk down to your audience, yet both use popular modes of address that are radically transformed – perverted, you might say – to get their point across. To borrow a Sun Ra term, they are both "myth scientists" of the highest caliber.

2.2. La masa informe del deseo

50

DELEUZE, Gilles, GUATTARI, Felix, *Anti-Oedipus. Capitalism and Schizophrenia*

It is at work everywhere, functioning smoothly at times, at other times in fits and starts. It breathes, it heats, it eats. It shits and fucks. (...) Everywhere it is machines – real ones, not figurative ones: machines driving other machines, machines being driven by other machines, with all the necessary couplings and connections.

Y más tarde (Prólogo de Michel Foucault):

(...) but also the fascism in us all, in our heads and in our everyday behaviour, the fascism that causes us to love power, to desire the very thing that dominates and exploits us.

51

KELLEY, Mike; SHAW, Jim; WELCHMAN, John C.: *On the Beyond*

“the meaningless and the ecstatic”

52

KELLEY, Mike: *Land O’Lakes / Land O’Snakes*

(...) wondrous confusion of an earlier pregenital sexual stage.

54

KELLEY, MIKE: *Three Projects: Half a Man, From My Institution to Yours, Pay for Your Pleasure*

(...) the destruction of order through the intrusion of filth.

55

KELLEY, Mike: *Weaned on Conspiracy: A Dialogue Between Chris Wilder and Mike Kelley.*

These beings, or whatever they are, only allow you to see whatever clichés we are already pre-programmed to see. (...) Perhaps it is wrong to think of “aliens” as beings at all- perhaps what we are talking about here is closer to what has been called “the unconscious”. It’s something that cannot be accessed; one can only retrieve archetypes, aspects of a collective unconscious that find their way into our perception as social clichés. That’s why UFO stories are always the same (...).

56

KELLEY, Mike: *Weaned on Conspiracy: A Dialogue Between Chris Wilder and Mike Kelley.*

The infantile, pre-sexually conscious, mindset that the genital blob alien is directed toward has been replaced by one that is sexually conscious, but also fearful of sexual victimization. If these early blob aliens were (...)genital stand-ins representing castration anxieties (...) they have been replaced by more overt symbolic representations of images of child abuse.

58

BELLMER, Hans, *L’Anatomie de L’Image* (Paris: Terrain Vague, 1977), citado en: KELLEY, Mike, *Playing with Dead Things: On the Uncanny.* (1993)

The starting-point of desire, with respect to the intensity of images (...)is not in a perceptible whole but in the detail... The essential point to retain from the monstrous dictionary of analogies/antagonisms which constitute the dictionary of the image is that a given detail such as a leg is perceptible, accesible to memory and available, in short, is real, only if desire does not take it fatally for a leg. An object that is identical with itself is without reality.

59

KELLEY, Mike, *Playing with Dead Things: On the Uncanny.* (1993)

The sentence of experience is recalled through the syntax of remembered moments.

2.4. El Síndrome de la Memoria Reprimida

67

KELLEY, Mike, *Architectural Non- Memory Replaced with Psychic Reality*

Viewers invariably desired them to be pseudo-children, and were unwilling to give up this belief. Generally, the worn and dirty condition of the toys was read, not as the result of child's play, but as a symbol of adult's mistreatment of children. The toys became sculptures of abused children. In order to explain my supposed fascination with abuse, viewers also tended to project onto me –the maker of these objects- some presumed historical trauma. They could not allow that my artistic role in relation to these loaded objects was analytical; there must be a "true" psychological –and pathological- connection between my materials and me. I was viewed as an infantilist, possibly a pedophile, or a victim of abuse myself.

69

Conferencia de M. Kelley junto a J. Welchman, Walker Art Center

The symbolist model (relates to the idea of timeless laws) (...). Then you have the modernist model (like the Bauhaus), which is a kind of utopian technological version, and I'm trying to do the one that's based on the contemporary mythos of Repressed Memory Syndrome and Victim Culture.

2.5. La víctima estética

70

KELLEY, Mike, *Architectural Non- Memory Replaced with Psychic Reality*

I decided, instead, to embrace the social role projected on me, to become what people wanted me to be: a victim. Since I am an artist, it seemed natural to look to my own aesthetic training as the root of my secret indoctrination in perversity, and possibly as the site of my own abuse.

75

KELLEY, Mike, *Goin' Home, Goin' Home*

Looking backwards, ass backwards.

This is your life.

Peephole history.

The Wayback Machine.

Porthole to the soul.

76

KELLEY, Mike, *Goin' Home, Goin' Home*

You operate perfectly well under its domination.

Every time you feel aesthetic pleasure you unconsciously reenact your abuse at the hands of the law.

2.6. Las arquitecturas del abuso

77.

KELLEY, M; COLIN, K; SKILES, M, *Missing Space/ Time: A Conversation Between Mike Kelley, Kim Collin and Mark Skiles*

The recovered past is actually a “screen memory”, reflecting present desires. Memories and desires are conflated –you can’t separate them. As your desire changes, memory changes, and “facts” change to suit your desire.

78

KELLEY, M.; SHAW, J. ; WELCHMAN, J. C.: *On the Beyond*

In my estimation, architecture is one of the lowest forms because it’s so utterly bound by taste, functionality, and the necessity to represent –in an extremely overt way- the power of the organizations that pay for it. Architecture is the official public art form. A tremendous amount of money is spent to produce pompous, generally aesthetically empty, structures. And what are these buildings? Often they’re associated with those organizations that control and mold your life: churches, schools, government buildings, corporate offices. The decision by al-Qaeda terrorists to destroy the World Trade Center reveals the incredible symbolic meaning attached to such buildings.

2.7. Arquitectura utópica en negativo

83

KELLEY, Mike, *Extracurricular Activity Projective Reconstruction #1 (A Domestic Scene)*

The Educational Complex was meant to evoke such utopian architectural projects as Rudolf Steiner’s Goetheanum. Steiner’s metaphysical organizing principles have been replaced with a formalist base; specifically, the “push-pull” compositional ideas of Hans Hofmann, which I present as a form of institutional indoctrination and mental abuse. This choice stems from my own rigid undergraduate painting training in the Hofmann manner. As detailed in repressed memory literature, abuse becomes the underlying organizational rationale for all aesthetic production in my über-architectural world. Like Steiner, I desire to create a Gesamtkunstwerk –a unification of architecture, theater, dance, painting, etc. Repressed Memory Syndrome and “push pull” are the unifying theories at the root of these varied productions.

84

KELLEY, M; COLIN, K; SKILES, M, *Missing Space/ Time: A Conversation Between Mike Kelley, Kim Collin and Mark Skiles*

The implication of that title is that Educational Complex is not finished. In fact, it will never be done. As I continue to remember things differently, the model will have to be changed to suit those differences. As I

“recover”, more repressed bits of the past will resurface – potentially in contradiction to what I remembered before, so the model will have to be constantly adjusted.

85

KELLEY, Mike, *Architectural Non- Memory Replaced with Psychic Reality*

The Mc Martin Preschool is ground zero in the repressed memory drama. It is a site of warfare over the difference between, or interpretation of, reality and fantasy. Because of these ideological disputes, the McMartin Preschool is no longer a real building but a symbolic architecture. It is more akin to an amusement park, like Disneyland, built as a ritual site to reveal the political and moral convictions of its users

2.8. El turbio y húmedo subsuelo

87

KELLEY, M, *Sublevel: Dim Recollection Illuminated by Multicolored Swamp Gas*

Despite the forward thrust of its form and the open, expansive qualities of the color blue that surrounds it, the sun collapses, taking with it the grid of the ordered universe. This is because there is a portal, an opening into “no light”, a vacuum that sucks into it all atmosphere, erasing the visual freedom of unrestricted plains. There are only murky sheds there. Behind the big house is the little house. And under the sunny desert of daily life is a world of caves and shadowy, half-remembered thoughts.

90

DALÍ, Salvador, *The Stinking Ass, citado en* KELLEY, Mike, *Death an Transfiguration*

Nothing can prevent me from recognizing the frequent presence of images in the example of the multiple image, even when one of its forms has the appearance of a stinking ass and, more, that ass is actually and horribly putrefied, covered with thousands of flies and ants (...) nothing can convince me that this foul putrefaction of the ass is other than the hard and blinding flash of new gems.

91

Texto en el dibujo bajo el cual se halla la rendija de entrada a su instalación “Plato’s Cave, Rothko’s Chapel, Lincoln’s Profile”, 1985:

WHEN
SPELUNKING
SOMETIMES YOU
HAVE TO
STOOP...
SOMETIMES
YOU HAVE TO GO ON
ALL FOURS

...

SOMETIMES EVEN CRAWL

.

.

.

CRAWL WORM!!

2.9. Kandors

93

KELLEY, Mike, *Architectural Non- Memory Replaced with Psychic Reality*

I find myself constantly thinking about the bottled city that Superman keeps safely stored in his Fortress of Solitude. Inside a bell jar is an entire city filled with living people from his home planet Krypton –a planet that has exploded. Kr. Is the home that can never be returned to, the past that can never be revisited. Yet there it is, shrunk to the size of a dollhouse –an ageless memento in real time. I wonder if the eternal Man of Steel ever feels the desire to smash this city and finally live the present. That would put a stop to the fear of ending up in the shuttered room.

95

MEYER-HERMANN, Eva, *Interview with Mike Kelley*

(...) the fact that Superman is an alienated being saddled with the responsibility of caretaking his traumatic past – represented by the city of his birth stored in a bottle- is somewhat like my own Educational Complex sculpture (...)

96

PLATH, Sylvia, *The Bell Jar*,

I've tried to picture my world and the people in it as seen through the distorting lens of a bell jar.

98

KELLEY, Mike, *Mike Kelley. Kandors*

(...) memory's elusive nature.

The project as a whole then became a mirror of the failure of modernism's vision of technological utopia.

2.10. La ficción de la realidad psíquica

102

KELLEY, Mike, *Day is Done*

(...) fill in these memory lapses with video narratives of standardized abuse similar to those found in the literature of Repressed Memory Syndrome.

103

KELLEY, M., *Repressed Architectural Memory Replaced with Psychic Reality*

I think the recovered memories are often times wish fulfilment – it's not recovery at all. The past is actually a screen memory, a construction of present desires.

104

KELLEY, Mike, *Day is Done*

They are not standard school events, but carnivalesque productions, symbolically at odds with the ordered world of education. (...) I am interested in common socially accepted rituals of deviance (...) Unlike traditional sports activities, for example, which could be considered propagandistic events designed to inspire in the general population the values of group cooperation and the competitive spirit of capitalism, these events serve no productive function other than being nonsensical escapes from institutional daily routine. They carry within them a subtle critical subtext.

BAKHTIN, Mikhail, *Rabelais and His World*

(...) second world and a second life outside officialdom (...)

(...) to the borderline between art and life.

105

KELLEY, Mike, *Day is Done*

Personal and mass-cultural experiences are treated as equally true; I'm postulating the equivalence of art and memory.

KELLEY, Mike, *Extracurricular Activity Projective Reconstruction #1 (A Domestic Scene)*

I want to create a grand public ritual, designed specifically for, and mimicking, "victim culture", yet unrepressed and ridiculous in nature.

110

KELLEY, Mike, *Day is Done*

They are summoned by three singing Train Dancers in mime makeup to attend an annual motivational speech, which functions as the opening ceremony for a series of entertainments. These are lead-ins to the Grand Final Spectacle (a donkey basketball game, which is not shown). (...) Though the videos in Day is Done ostensibly represent recovered memories of "trauma" associated with repressed and forgotten zones in the Educational Complex, they are only screen memories – "false memories" consisting of a very generic filler made up of shared cultural experiences. While some of this content and its detail might be subjective, at core it is familiar to almost everybody via popular forms of entertainment and social rituals.

(...) a kind of spatialized filmic montage: a feature-length film made up of multiple simultaneous and sequential scenes playing in architectural space.

113

MEYER-HERMANN, Eva, *Interview with Mike Kelley*

This is a very morbid metaphor for writer's block. I thought of the story when I began to work on the Timeless Paintings series (1995), which related to my work referring to Repressed Memory Syndrome. The Timeless Paintings are patterned after student works (...) and I see them as "dead" in a sense. They supposedly represent my inability to move forward in my work, which is the result of my "abuse" by formalist painting teachers. I see these paintings as horrible acts of excavation.

2.11. El imposible retorno al hogar

116

KELLEY, Mike, *The Mobile Homestead*

"rites of an aesthetic nature"

Initially it was a secret project, designed for my own perverse amusement, situated in a lower-class suburb of Detroit. After this turned out to be impossible (because the current owner of the house I grew up in would not sell it to me, and because I became involved with the public institutions Artangel and later, MOCAD), I was forced to reconsider my intentions and change my approach in response to the work's new, public nature and its shift in location.

117

KELLEY, Mike, *Architectural Non- Memory Replaced with Psychic Reality*

A major cultural shift has turned the homey into the uncanny. The old-fashioned "family romance", where the fantasy parental replacement is with figures better than your real ones (my real parents are royalty), has been replaced with its opposite (I suddenly remember my parents are members of a satanic murder cult).

118

KELLEY, M.; SHAW, J.; WELCHMAN, J. C.: *On the Beyond*.

Occult rituals interest me because they are akin to art-making.

119

KELLEY, M.; SHAW, J.; WELCHMAN, J. C.: *On the Beyond*.

I grew up in an environment in which such literature – the propagandistic stories of hearth and home found in Reader's Digest and magazines geared toward geriatric readers at the doctor's office – was ominipresent. And even stranger, it is a past that the reader could not have actually lived because it was

before their time. It was a false nostalgia. Home décor was utilized in the production of this façade as well. My parent's house was decorated in a fake early- American style. I grew up, basically, in a stage set that symbolized some invented pre-modern idyllic time. I am working right now on a public project in Detroit in which a mobile section of the house I grew up in will travel from the museum area of downtown to the suburbs, where my childhood home still stands, and then back in a circular route. This Mobile Homestead (...) is intended to perform various types of "social services" along the way (...). In contrast to the architectural "super ego" functions of these structures there will be a hidden maze-like version of the house constructed underground – below it. This space is reserved for secret rites of an anti-social nature.

KELLEY, Mike, *The Mobile Homestead*

(...) in the beginning, I never intended the project to have any positive effect.

120

KELLEY, Mike, *From the Sublime to the Uncanny: Mike Kelley in Conversation with Thomas Mc Evilly*

(...) I've never liked public art anyway, because it forces an aesthetic onto people. I prefer people to engage with something because they choose to.

121

KELLEY, Mike, *The Mobile Homestead*

The project, in its initial conception, expressed my true feelings about the milieu in which I was raised, and my belief that one always has to hide one's true desires and beliefs behind a facade of socially acceptable lies.

122

KELLEY, Mike, *The Mobile Homestead*

Turning my childhood home into an "art gallery/community center" was simply a sign for social concern, performed in bad faith.

124

KELLEY, Mike, *Goin' Home, Goin' Home*

All of my pathetic Oedipal struggles to construct a new aesthetic, one that is solely "mine", cannot hide the fact that all of my later "innovations" are based on unshakable law. Inversion and perversion serve only to reinscribe the law they seek to undermine.

125

KELLEY, Mike (vídeo), *Going East on Michigan Avenue from Westland to Downtown Detroit*

Oh, Lord, I wanna go home

Folks think I'm big now

Out on Detroit City

From the things they hear
They think that I am blessed
At day I produce a sculpture
Oh, but at night I'm a vulture
Feeding on the corpse
Of the dim, dim past

3.2. ¿Materialista u oveja descarriada?

132

NOX, Howard N., *Artist in Exile*

Kelley's evident distress at the demeaning of Christ through the Incarnation suggests a deep-seated disillusionment and disappointment in human nature and, quite possibly, and equally deep-seated longing for the promise of Christ's divinity.

133

KELLEY, M.; SHAW, J. ; WELCHMAN, J. C.: *On the Beyond*

I am not interested in the beyond in any religious sense; I am an atheist. I've never dwelled much on things that I know are beyond my comprehension. (...) But I am interested in notions of the beyond in so far as they reveal something about our social and psychic frameworks. Beyondness is very interesting to me in relation to psychic effects as well.

135

KELLEY, M., GRAW, E., *Isabelle Graw in conversation with Mike Kelley.*

(...) refused to acknowledge there was a historical "I" in the work. There was only the voice of the social, so the autobiographical was not allowed. Meaning would flow in a kind of mythical third person, as if I, as producer, were absent and the historically grounded reader were also absent.

BESSA, Sérgio; KELLEY, Mike, *Mike Kelley interviewed by Sérgio Bessa*

MK- (...)what I didn't like was that they also had a reductivist approach, and I really liked the maximalist approach of Fahlström and Beuys, people like that.

SB- A little more messy?

MK- Yes, and more worldly.

136

KELLEY, Mike, *Playing with Dead Things: On the Uncanny*

By large, the modernist works continue on with the Greek prejudice – the neoclassical misconception that classical Greek sculpture was uncoloured. Modernist essentialism understands this colorlessness as one of the "truths" to materials" it defended – the truth of archetypal, not specific, representation. (...) Truth arises from the base material, gives rise to archetypal meaning, and issues in timeless truths. The sign for

the timeless is monochrome. It isn't until surrealism and later pop art, that the truthfulness of an image is examined in relation to daily experience, either as a psychologically determined phenomenon, or simply as the by-product of culturally produced clichés. Truth is not a timeless given, but a socially constructed fact.

137

KELLEY, Mike, *Playing with Dead Things: On the Uncanny*

Fetishes, idols, amulets, funeral images, dolls, waxworks, manikins, puppets, and most dramatically, automata, all play their part in the vast substratum of figures which historians used to rank far below sculpture as a fine art. Many of these artifacts have a basis rooted, not in any Western concept of beauty, but in some very practical purpose. And only recently have the liberalizing tendencies of modern art and the discoveries of archeology finally compelled historians to consider the aesthetic merits of these and an increasing range of other anthropomorphic forms. A "history of human images", free of what the art historian Wilenski refers to as "the Greek prejudice", has yet to be written.

3.3. Ritual Materialista

139

WULF, Christoph, *Anthropology. A Continental Perspective*

(...) to establish human life within a cosmic order and to provide it with continuity and coherence (...) religion requires both mythical narratives and ritual practices in order to be embodied in our lives as we live in community with each other.

Y más tarde:

(...) can be deciphered by reading symbolically structured and encoded rituals.

Y más tarde:

(...) a "window" that provides a glimpse into the deep structure of the community and the culture that creates it.

141

KELLEY, M.; SHAW, J.; WELCHMAN, J. C.: *On the Beyond*.

I've always thought of art as a secular ritual, as a materialist ritual. For me, art sometimes functions as social critique or as social analysis, but at other times I'm simply playing with the forms of ritual as pure form.

142

KELLEY, M.; SHAW, J. ; WELCHMAN, J. C.: *On the Beyond*

One of the initial reasons I wanted to become an artist (...) was to produce secular rituals – to create rituals free of belief, to focus on the form of meaning without getting stuck in surface meaning.

143

KELLEY, M.; SHAW, J. ; WELCHMAN, J. C.: *On the Beyond*

The manipulation of physical materials, that operate symbolically, affects the world.

3.4. Lo Sublime

147

KELLEY, Mike (entrevista), *Mike Kelley: Language and Psychology*

When you use the word sublime, traditionally it's associated with metaphysics. It's a nineteenth-century usage, like the sublimity of a mountain that becomes like nature and God. I don't mean to evoke it in that way. I'm interested in a less elevated beauty.

(...) that's not where I'm coming from. For me, psychedelia was sublime because in psychedelia, your worldview fell apart. That was a sublime revelation, that was my youth, and that was my notion of beauty. And that was a kind of cataclysmic sublime. It was very interiorized, it wasn't about a metaphysical outside; it was about your own consciousness. That's my starting point of the sublime, and I've had to take that into a more conceptual sphere, which is perhaps an analytical sublime. Like, how do you produce a sublime effect? Preaching is a production of sublime effect. Poetry is a production of sublime effect. Hypnosis is the production of sublime effect. And those are all examples of it, produced through language. I think you can also produce it through image—image clash, image resonance, things like that.

148

KELLEY, Mike: *The Aesthetics of Ufology*

Slimy things are terrifying, primarily, because they provoke an ontological crisis due to the fact that they cling: they threaten one's sense of autonomy, and are thus imbued with an uncanny quality. (...) Slime is read, therefore, as a deceitful material. Its in-between-ness, its boundary-threatening attributes, provoke a base and horrible sublime experience.

KELLEY, M.; SHAW, J. ; WELCHMAN, J. C.: *On the Beyond*

Through Burke I came to think of sublimity as a matter of framing: when an experience exceeds our frame of reference we experience a sublime effect.

149

KELLEY, Mike, *The Poetry of Form*

I wanted to stress the naming process, as in some conceptual art, as a primary aesthetic characteristic, and to find examples of things that, in and of themselves, were uninteresting unless they were singled out with "aesthetic" titles.

151

KELLEY, Mike, *The Meaning is Confused. Spatiality Framed*

My examination of the Chinatown wishing well is an extension of my previous interest in the pictorial conventions of the rendering of the “formless”. The *Garbage Drawings* series (1988) and the *Lump Drawings* (1991) are examples of earlier explorations. (...) Without its surrounding fence (which signifies that this is an object worth considering), the Chinatown wishing well would appear to the casual viewer as little more than a heap of scrap cement. The function of the fence is not unlike the “frame” of a painting that, similarly, reveals the “formless” as visually discrete.

153

KELLEY, Mike, *Missing Time: Works on Paper 1974-1976, Reconsidered*

TM: “(...) the theme of the sublime in recent art involved a sense of the human individual possessing in a hidden way a potential for vast spiritual greatness (...)

MK: Right. I have a big problem with that reading of the sublime. My reading is more Freudian, involved with notions of sublimation. I see the sublime as coming from the natural limitations of our knowledge; when we are confronted with something that’s beyond our limits of acceptability, or that threaten’s to expose some repressed thing, then we have this feeling of the uncanny. So it’s not about getting in touch with something greater than ourselves. It’s about getting in touch with something we know and can’t accept – something outside the boundaries of what we are willing to accept about ourselves.

TM: You’re not concerning yourself with what’s on the other side of that limitation.

MK: The limitation is us. I’m not interested in what’s not us.

FREUD, Sigmund, *The Uncanny*

(...) the uncanny is that species of the frightening that goes back to what was once well known and has long been familiar.

(...) the uncanny derives from what was once familiar and then repressed.

155

KELLEY, Mike, *Playing with Dead Things: On the Uncanny.*

The uncanny is an anxiety for that which recurs and is symptomatic of a psychology based on the compulsion to repeat.

158

KELLEY, Mike, *Quotations on Art and Crime for Pay For Your Pleasue*

Those who restrain desire do so because theirs is weak enough to be constrained.

William Blake

We are furious wind... preparing the great spectacle of disaster, fire, decomposition.

Tristan Tzara

KELLEY, MIKE: *Three Projects: Half a Man, From My Institution to Yours, Pay for Your Pleasure*

Artworks are often discussed as if they were sublimations – channeling destructive energies into useful ones. (...) The social role of the artist might be seen as that of an agent of safety through representation.

159

KELLEY, Mike, *Playing with Dead Things: On the Uncanny*.

Whether or not we accept castration theory, Freud's ideas still deserve attention for the light they shed on the aesthetics of lack. It cannot be denied that collecting is based on lack, and that this sense of lack is not satisfied by one replacement only.

161

ZIZEK, Slavoj, *The Fragile Absolute*

(...) object that is thereby "elevated to the dignity of the Thing".

KELLEY, Mike, *From the Sublime to the Uncanny: Mike Kelley in Conversation with Thomas Mc Evilly*

I'm proposing that art basically addresses death, it's about re-presentation using doubling as a defence against the fear of death.

162

KELLEY, Mike, *Playing with Dead Things: On the Uncanny*

Unwilling to accept the notion of himself as a material being with a limited life span, "Man" had to represent himself symbolically as eternal, in materials more permanent than flesh.

Dalí's inspirations (masturbation, exhibitionism, crime love) and surrealism's basic motivating factor, desire, all point toward lack as the focus of art. (...) Quite different from a stand-in for the archetype, which must be there, somewhere, the art object is a kind of fetish, a replacement for some real thing that is missing.

Perhaps this unquenchable lack stands for our loss of faith in the essential. We stand now in front of idols that are the empty husks of dead clichés to feel the tinge of infantile belief. There is a sublime pleasure in this.

3.5. El retorno del pasado

167

KELLEY, Mike, *Artist/ Critic? (On the writings of John Miller)*

I know that I am horrified by the oppressive, institutionalized version of art history dominant now- the one that begins with the New York School of painters and progresses along the standard path of art stars and isms to the present state of museum culture. When I look at current academic revisionist art histories

addressing periods familiar to me, I am dismayed by the choice of figures deemed worthy to represent them. Most of the artists that influenced me are absent from these accounts. Historical writing becomes a duty for the artist at this point.

168

KELLEY, Mike, Artist/ Critic? (On the writings of John Miller)

There also seems to be a prejudice against those artists who do attempt to speak for themselves. Holding dual occupations is looked down upon. One cannot be master in two fields, so the artist/critic is portrayed as a dabbler- and if one happens to be a good writer, then the presumption is that he or she must be a bad artist.

Of course, there is a long tradition of writings by artists. (...) But these writings are suspect because their authors are both objects and subjects of the critical discourse, and must therefore be prejudiced. (...) Because critics work outside of the system, it is supposed that they have the kind of distance necessary for unbiased critical insight. But this is obviously a fallacy; critics are no more outside of the system than artists. Their analyses of contemporary art are coloured by their allegiance to previous art historical models, or other biases that they share, culturally, with the artist.

169

BENJAMIN, WALTER; *The Author as Producer*

“(...) intellectual production cannot become politically useful until the separate spheres of competence to which, according to the bourgeois view, the process of intellectual production owes its order, have been surmounted; more precisely, the barriers of competence must be broken down by each of the productive forces they were created to separate, acting in concert”

170

KELLEY, Mike, *Death and Transfiguration (on Paul Thek)*

One has the feeling that art history has purposely misrepresented Thek- or left him out entirely.”

“All these artists approached the trash heap of 1960s counterculture a little too closely, which is the real reason for their exclusion from art history and the reason why they are labelled as aberrant.”

“America’s problem with Thek mirrors our culture’s problem with the 1960’s as a whole.”

“Contemporary American art history is spookily aligned with Reagan/Bush ideology.”

171

KELLEY, Mike y FIALKA, Gerry (Entrevista), *Artists and Authors in Dialogue*

That article in the New York Times simply only existed to continue this New York oriented view of art history that surrealism ended in 1939. So the fact that Dalí continued, that he was one of the first artists to

overtly engage pop culture, to play with it, was never mentioned(...). That's the New York prerogative. You have to erase Dalí to make Koons a star.(...) To stop Dalí's career in 1939 and keep him a Freudian surrealist is to escape the fact that pop culture was already in full thriving production in the 40s. (...) They have to erase this early work in order to create artists that the NY art world could not recognize till the fucking eighties. Dalí is a genius, and to erase his genius you have to stick him in a historical timeline that subscribes to Museum of Modern Art history of art, which is pure bullshit, and based on collectors, and acquisitions and money. (...) Without Dalí there would be no Jeff Koons, and without Dalí there would be no Warhol.

KELLEY, Mike; WELCHMAN, John C., *Qualities, Being Hidden: John C. Welchman Interviews Mike Kelley about Interviewing*

The idea of history is generally about an abstraction, of trying to take something very complex or individuated (...) and turn it into a standard. What's the standard idea of this complexity... when, of course, it's only interesting if you actually hear the peculiarities of the individual voice? Abstraction is interesting at the level of the idea and a great thinker can get you involved in generalizations and broad concepts. But there's also something fascinating about this individuation, its specificity. (...) This is the kind of thing an interview can give you. The kind of information that you don't think is important can reveal a lot of things that are culturally repressed or culturally unconscious (...)

172

KELLEY, Mike; WELCHMAN, John C., *Qualities, Being Hidden: John C. Welchman Interviews Mike Kelley about Interviewing*, 2005

I've become very interested in notions of auteurship relative to forms that are not generally thought of as having authors... that are basically invisible

173

KELLEY, Mike, *Introduction to Reconstructed History*

Murder, war the struggle for power, the desire for wealth (...)

174

KELLEY, Mike, *The Mobile Homestead*

The traveling portion of the house is intended to function as a somewhat ironic comment on such grandiose notions of history; it is an "every man's" home associated with Greenfield Village simply through proximity when it is driven into the parking lot where, on occasion, I plan to have it sit as long as legally possible.

175

KELLEY, Mike, *A Minor History: Categorical Imperative and Morgue*

I thought this exercise would force me to confront some of my artistic preconceptions.

(...) the latter understanding of this accumulation of objects as “psychological evidence” could be understood, politically, as supporting the importance of a theory of minor histories as opposed to major History –an idea which I do subscribe.

KELLEY, Mike, LINGWOOD, J, (Podcast): *A Conversation Between James Lingwood and Mike Kelley*

Biography is, to me, like History, another form of fiction, but one that tries to create some kind of semblance of truth and, in some ways, is always political.